

UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

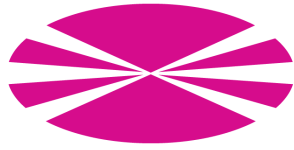
Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística

**O TEATRO CIRCO NA  
CONFIGURACIÓN DO TEATRO  
INDEPENDENTE GALEGO  
(1967-1978)**

TESE DE DOUTORAMENTO

**Cilla Lourenzo Modia**

A Coruña 2012



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística

**O TEATRO CIRCO NA CONFIGURACIÓN  
DO TEATRO INDEPENDENTE GALEGO  
(1967-1978)**

TESE DE DOUTORAMENTO

realizada por  
Cilla Lourenzo Modia

baixo a orientación da  
Profa. Dra. Laura Tato Fontaíña

Visto e prace,

Asdo. Laura Tato Fontaíña

A Coruña 2012







A presente tese non tería sido posíbel sen a inestimábel axuda prestada por aquelas persoas que puxeron ao noso dispor os seus arquivos e que tan amabelmente nos cederon incontábeis documentos da súa propiedade. Enumeralas todas resultaría oneroso, mas gostaríamos de facer referencia a Francisco Pillado Mayor, Isaac Ferreira, Laura Ponte, Miguel Pérez Romero, Antón Lamapereira, Gonzalo Rodríguez Calvo, Santiago Montenegro e Alberte Álvarez.

As miñas palabras de gratitude seguen para Montserrat Modia e Manuel Lourenzo, polo cariño, a comprensión e os bos consellos, e, nomeadamente, para Iara Peres Lourenzo, pola súa infinita paciencia.

Non podo deixar de retribuír, aínda, a Xoán Manuel López Eirís, Joaquín Lens Sanmartín, Vanessa García Calvo e Xoán López Viñas polo valioso apoio prestado durante o proceso de elaboración desta pesquisa.

É obrigado tamén facermos mención da amabilidade con que fomos atendidos polo persoal dalgúns organismos públicos, en especial o da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor da Universidade da Coruña, o da Biblioteca da Deputación da Coruña, o da Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago, o do «Institut del Teatre» de Barcelona e o do «Centro Nacional de Documentación Teatral» de Madrid.

Finalmente, queremos agradecer á directora desta tese, Profa. Dra. Laura Tato Fontaíña, a atención e solicitude con que orientou o noso traballo.

A todos eles, o meu sincero recoñecemento.



[...] Algún día o teatro galego se identificará por ser galego xustamente, mesmo anque nós non quixeramos, pois cada teatro nacional ten uns matices expresivos propios por ser fillo dun tempo e dunha sociedade determinada. O teatro rebela, decote, unhas aspiracións que son, quérase ou non se queira, sociáis e nacionáis [...]. O teatro, un teatro, nace sempre a carón –ao calor– dunha conciencia nacional, e afírmase na conseguinte ideoloxía de orgullo [...] (Lourenzo 1974b: 111).





# ÍNDICE

<b>Resumo / Resumen / Abstract .....</b>	<b>1</b>
<b>Abreviacións empregadas .....</b>	<b>7</b>
<b>1. Introducción .....</b>	<b>11</b>
1.1. Presentación .....	11
1.2. Revisión crítica dos estudos sobre Teatro Independente Galego e TEATRO CIRCO .....	12
1.3. Obxecto de estudo e obxectivos da investigación .....	14
1.4. Metodoloxía .....	15
1.5. Fontes .....	17
1.6. Estrutura dos contidos .....	19
<b>2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado Español .....</b>	<b>21</b>
2.1. Antecedentes do Teatro Independente .....	21
2.2. Teatro Independente <i>versus</i> teatros comercial e institucional .....	23
2.3. Ideario do Teatro Independente .....	26
2.4. Principios estéticos do novo teatro .....	29
2.5. Evolución do Teatro Independente .....	33
2.5.1. Período de consolidación (1963-1967) .....	33
2.5.2. Período de desenvolvemento (1968-1974) .....	35
2.5.3. Período de reformulación (1975-1980) .....	37
2.6. Balance do Teatro Independente .....	45

<b>3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego .....</b>	<b>49</b>
3.1. Primeiros pasos para a recuperación do teatro galego: da posguerra a mediados dos anos sesenta .....	49
3.2. «Teatro Dependente» en Galiza .....	58
3.3. Eclósión do Teatro Independente Galego: TEATRO CIRCO .....	62
3.3.1. Panorámica do Teatro Independente Galego .....	62
3.3.2. Precedentes do TEATRO CIRCO: GT O FACHO .....	68
3.3.3. TEATRO CIRCO: vertebración dun grupo de Teatro Independente Galego .....	72
3.3.3.1. Fórmula legal .....	72
3.3.3.2. Organización interna: colectivización e diversificación do traballo .....	74
3.3.3.3. Autofinanciamento .....	76
<b>4. Espectáculos do TEATRO CIRCO .....</b>	<b>79</b>
4.1. Primeiras encenacións, en español: <i>Historias para ser contadas, Oración e Prometeo</i> .....	79
4.1.1. LOS GOLIARDOS, un modelo de referencia .....	83
4.2. Da cidade ao medio rural: <i>Longa noite de pedra, O mandarín Bien-Fu e Tres Irmás Parvas</i> .....	84
4.3. Definición dunha linguaxe propia e dun novo público: <i>Romería ás covas do demo</i> .....	88
4.4. Censura a Rosalía de Castro: <i>Terra en lume</i> .....	93
4.4.1. Incursión no teatro infantil: OS CANS CEIBES e <i>A pobriña que está xorda</i> .....	95
4.5. TEATRO CIRCO, paradigma do Teatro Independente Galego: <i>Cróneca do sol de inverno</i> .....	96
4.6. Os espectáculos da crise: <i>Erros e ferros de Pedro Madruga e Ipólito</i> .....	102

4.7. Un modelo de teatro popular: <i>Entremés famoso sobre da pesca do río Miño</i>	109
4.7.1. A vinculación con Portugal .....	115
4.8. Entre o Expresionismo e o Teatro Épico: <i>Zardigot</i> .....	117
4.9. Shakespeare en galego nun teatro comercial: <i>Macbeth</i> .....	122
4.10. Intimismo e metáfora política: <i>Romance</i> e <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i>	130
4.11. Unha paréntese no traballo: <i>Montaxe Teatro Circo</i> .....	137
4.12. O «mellor espectáculo teatral de Galiza»: <i>Os vellos non deben de namorarse</i> .....	138
<b>5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais .....</b>	<b>145</b>
5.1. Formación .....	145
5.1.1. «Experiencias» .....	145
5.1.2. Obradoiros e seminarios internos .....	146
5.1.3. Recitais .....	147
5.1.4. Cursos .....	148
5.1.5. Recoñecemento oficial do «Institut del Teatre» de Barcelona .....	151
5.2. Investigación .....	152
5.2.1. Biblioteca-Arquivo e pesquisa parateatral .....	152
5.2.2. Contributo á Historiografía do Teatro Galego .....	155
5.3. Promoción e participación en diferentes iniciativas teatrais .....	158
5.3.1. «Semana de Teatro Joven» da Coruña (1968-1971) .....	160
5.3.2. «Jornadas de Teatro Popular» de Pontevedra (1970) .....	166
5.3.3. «Festival Cero» de Donostia (1970) .....	168
5.3.4. «III Ciclo Nacional de Teatro Independiente» de Oviedo (1971) .....	169

5.3.5. «II Ciclo de Teatro Independiente» de Madrid (1971) .....	169
5.3.6. «Encuentro Teatral Verano 71» de Donostia (1971) .....	170
5.3.7. «Jornadas de Teatro de Vigo» (1972) .....	171
5.3.8. «I Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1973) .....	172
5.3.9. «Ciclo de Teatro da Coruña» (1973) .....	179
5.3.10. «I Semana de Teatro Aficionado» de Marín (1973) .....	180
5.3.11. Posicionamento contra o centralismo do «Teatro Estudio» (1974)	181
5.3.12. «II Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1974) .....	185
5.3.12.1. Polémica á volta do «Teatro Popular» .....	186
5.3.13. «Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia» (1974) .....	191
5.3.14. Manifesto contra as «III Jornadas Teatrales de Vigo» (1974) .....	192
5.3.15. «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers» (1974) .....	195
5.3.16. «Centro Coordinador do Teatro Galego» (1974) .....	196
5.3.17. «I Ciclo de Teatro Galego: “O Teatro Galego Hoxe”» (1975) .....	198
5.4.18. «III Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1975) .....	199
5.3.19. «I Mostra de Teatro Galego» de Vigo e «Manifesto pra un Teatro Galego» (1975) .....	200
5.3.20. «II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid» (1975) .....	202
5.3.21. «Homenaxe a “Tacholas”» (1975) .....	202
5.3.22. «Manifesto a prol da amnistía total» (1975) .....	204
5.3.23. «Mostra de Teatro Popular Galego» de Vigo (1976) .....	204
5.3.24. «Biennale di Venezia» (1976) .....	209
5.3.25. Exposición «Nove anos de Teatro Circo» (1976) .....	210

5.3.26. «I Semá da Cultura Popular» de Lavadores (1976) .....	211
5.3.27. «Teatro nos barrios» (1976) .....	211
5.3.28. «VIII Festival Santa Cecilia» (1976) .....	212
5.3.29. Festival da Sociedade Recreativa, Cultural e Deportiva de Sada (1977) .....	212
5.3.30. «II Ciclo de Teatro Galego» da Coruña (1977) .....	213
5.3.31. Seminario «El Teatro Español durante el Franquismo» do Instituto Alemán de Madrid (1977) .....	215
5.3.32. «V Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1977) .....	215
5.3.33. «Ciclo de Teatro Galego na Praza das Bárbaras» da Coruña (1977) .....	217
5.3.34. «Asemblea do Teatro Galego» (1977) .....	218
5.3.35. «X Festival Internacional de Teatre de Sitges» (1977) .....	219
5.3.36. «IX Festival Santa Cecilia» de Betanzos (1977) .....	220
5.3.37. «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela (1978) .....	221
<b>6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional .....</b>	<b>223</b>
6.1. Do TEATRO CIRCO á Escola Dramática Galega .....	223
6.2. A profesionalización do Teatro Independente Galego .....	228
<b>7. Conclusións .....</b>	<b>233</b>
<b>8. Apéndices .....</b>	<b>239</b>
8.1. Ficha técnica dos espectáculos do TEATRO CIRCO .....	239
8.2. Relación de actores e actrices do TEATRO CIRCO .....	258

<b>9. Referencias bibliográficas .....</b>	<b>263</b>
<b>10. Índice onomástico .....</b>	<b>293</b>











# RESUMO

A presente tese ten como obxectivo realizar unha análise pormenorizada das actividades dramáticas e culturais do TEATRO CIRCO da Coruña, o primeiro colectivo galego plenamente identificado co Teatro Independente e o máis representativo deste movemento.

Consoante con este obxectivo, escolleuse como faixa cronolóxica de estudo o período 1967-1978. A primeira data coincide coa fundación do TEATRO CIRCO; a segunda correspóndese coa súa profesionalización –co nome de ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA–.

A partir da descrición da traxectoria do TEATRO CIRCO, determinaranse non só os postulados ideolóxico-estéticos e o traballo escénico e investigador do grupo, mais tamén dos colectivos independentes galegos actuantes durante o franquismo; e, asemade, procurarase establecer a relevancia da experiencia independente, decisiva para a recuperación, modernización e proxección do teatro galego.

A través do percorrido trazado neste traballo ficará patente a relación do TEATRO CIRCO cos grupos independentes da Península Ibérica e o papel paradigmático que este desempeñou no panorama teatral da Galiza da altura, reducido á actividade en castelán dos colectivos comerciais e de Cámara. Comprobarase que, seguindo o exemplo do TEATRO CIRCO, xurdiron no país un bo número de agrupacións inseridas en maior ou menor grao no independentismo teatral e que conformaron o «Movemento do Teatro Galego».

**Palabras chave:** teatro independente, historia do teatro, teatro contemporáneo, estudos teatrais, Galiza.



# RESUMEN

La presente tesis tiene como objetivo realizar un análisis detallado de las actividades dramáticas y culturales del TEATRO CIRCO de A Coruña, el primer colectivo gallego plenamente identificado con el Teatro Independiente y el más representativo de este movimiento.

Conforme a este objetivo, se escogió como franja cronológica de estudio e período 1967-1978. La primera fecha coincide con la fundación del TEATRO CIRCO; la segunda se corresponde con su profesionalización –con el nombre de ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA–.

A partir de la descripción de la trayectoria del TEATRO CIRCO, se determinarán no solo los postulados ideológico-estéticos y el trabajo escénico e investigador del grupo, sino también de los colectivos independientes gallegos actuantes durante el franquismo; y, además, se procurará establecer la relevancia de la experiencia independiente, decisiva para la recuperación, modernización y proyección del teatro gallego.

A través del recorrido trazado en este trabajo quedará patente la relación del TEATRO CIRCO con los grupos independientes de la Península Ibérica y el papel paradigmático que este desempeñó en el panorama teatral de la Galiza de la época, reducido a la actividad en castellano de los colectivos comerciales y de Cámara. Se comprobará que, siguiendo el ejemplo del TEATRO CIRCO, surgieron en el país un buen número de agrupaciones inseridas en mayor o menor grado en el independentismo teatral y que conformaron el «Movimiento del Teatro Gallego».

**Palabras clave:** teatro independiente, historia del teatro, teatro contemporáneo, estudios teatrales, Galiza.



# ABSTRACT

The purpose of this thesis is to make a count of the drama and cultural activities performed by the TEATRO CIRCO –a theatre company from A Coruña–, which has been both the first Galician group to be fully identified with the movement called Independent Theatre, and the most representative one within this movement.

The time period chosen to accomplish this purpose has been 1967-1978. The first date coincides with the establishment of the TEATRO CIRCO, and the second corresponds to the year when it became professional under the name of ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (Galician Drama School).

From the description of the career of the TEATRO CIRCO, not only its ideological-aesthetic postulates and its stage and research work will be determined, but also the work of any Galician independent group acting during the Franco regime. This thesis will also try to establish the relevance of the independent experience, which was of vital importance to the recovery, modernization and projection of the Galician theatre.

The route designed in this work will clear up the relationship between the TEATRO CIRCO and the independent groups in the Iberian Peninsula, as well as the paradigmatic role it has played in the scenario of the Galician theatre, which by that time had been limited to the activity of groups playing in Spanish, both the commercial ones and the so-called chamber groups. It will also show that a number of groups –which could be considered to be part of the independent theatre to a greater or lesser extent–, emerged following the example of the TEATRO CIRCO and all together formed the «Galician Theatre Movement».

**Key words:** independent theater, history of theater, contemporary theater, theater studies, Galiza.





# ABREVIACIONES EMPREGADAS

AAD: Asamblea d'Actors y Directors

AAVV: Asociaci3n de Veci3os

AC: Asociaci3n Cultural

ACI: Asociaci3n Cultural Iberoamericana

ADD: Asamblea d'Actors y Directors

AITE: Asociaci3n Independiente de Teatros Experimentales

ANGPP: Asociaci3n Nacional de Grupos Profesionales e Paraprofesionales

AO: *A Opini3o*

APML: Archivo Manuel Lourenzo

APA: American Psychological Association

AT: Agrupaci3n Teatral

ATIP: Asamblea de Teatro Independiente Profesional

BATFPM: Biblioteca-Archivo Teatral Francisco Pillado Mayor

CAT: Centro de Atracci3n y Turismo de Donostia

CCTG: Centro Coordinador do Teatro Galego

CET: Coordinadora de Encuentros de Teatro

CETIM: Cooperativa de Espect3culos de Teatro Independiente de Madrid

CTG: Ciclo de Teatro Galego

CTR: Concurso «Abrente» de Obras Teatrais en Galego

DB: *Diario de Barcelona*

DP: *Diario de Pontevedra*

DPO: *Diario Popular*

EA: *El Adelanto*

EAL: *El Alcázar*

EC: *El Comercio*

ECC: *El Correo Catalán*

ECG: *El Correo Gallego*

EDV: *El Diario Vasco*

EIG: *El Ideal Gallego*

EP: *El Progreso*

EPG: Estampa Popular Galega

ET: Estudio de Teatro

FC: Festival Cero

FV: *Faro de Vigo*

FNTI: Federación Nacional de Teatro Independiente

GT: Grupo Teatral

HL: *Hoja del Lunes*

IAL: *Informaciones de las Artes y de las Letras*

JC: *Jornal do Comércio*

JN: *Jornal de Notícias*

JTP: Jornadas de Teatro Popular de Pontevedra

JTV: Jornadas de Teatro de Vigo

LNE: *La Nueva España*

LR: *La Región*

LVE: *La Voz de España*

LV: *La Vanguardia*

LVG: *La Voz de Galicia*

MTG: Movemento de Teatro Galego

MP: Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia

MTR: Mostra de Teatro Galego de Ribadavia

MTV: Mostra de Teatro Galego de Vigo

NCG: Nova Canción Galega

PG: *El Pueblo Gallego*

PJ: *Primeiro de Janeiro*

PSG: Partido Socialista Galego

RRIA: Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos

SEU: Sindicato de Estudiantes Universitarios

SGAE: Sociedad General de Autores de España

S.R.C.D.: Sociedade Recreativa, Cultural e Deportiva

STJ: Semana de Teatro Joven

TCE: Teatro de Cámara e Ensaio

TE: Teatro Experimental

TEU: Teatro(s) Universitario(s)

TI: Teatro Independente

UPG: Unión do Povo Galego

USC: Universidade de Santiago de Compostela



# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Presentación

O TEATRO CIRCO –o primeiro grupo galego de Teatro Independente– desenvolveu a súa actividade entre 1967 e 1978. Neses once anos de existencia, o colectivo coruñés desempeñou innúmeras tarefas en diversos ámbitos relacionados co noso teatro, converténdose nun instrumento decisivo na restauración da dramaturxia galega durante o Franquismo e na súa posterior evolución.

Así, esta agrupación non só virou un referente nos palcos, mais tamén se ocupou de aspectos como a formación integral dos seus membros á volta do feito teatral e o enriquecemento da literatura dramática galega –encenando textos de autores novos, reactivando pezas dos clásicos ou dando a coñecer no noso idioma obras fundamentais da dramaturxia clásica e contemporánea–. Alén diso, atendeu á pesquisa arredor das correntes teatrais máis destacadas do século XX e interesouse, aínda, pola divulgación da historia do teatro galego a través de diversas publicacións na prensa e nas revistas especializadas.

Por outra parte, o TEATRO CIRCO estivo presente, ben como organizador ben como participante, nos principais encontros teatrais que se celebraron na altura en Galiza e no Estado español; promoveu diversas plataformas asociativas no país; serviu como escola –cubriendo, aliás, un vacío institucional– a moitos actores que formarían parte posteriormente do teatro profesional; e mantivo unha fluente comunicación cun elevado número de colectivos teatrais galegos e peninsulares.

Por todo isto, o noso traballo insérese nunha das liñas de estudo do Grupo de Investigación Lingüística e Literaria Galega (ILLA), da cal formamos parte, como é o «Teatro Galego».

## 1.2. Revisión crítica dos estudos sobre o Teatro Independente Galego e o TEATRO CIRCO

Até época recente os estudos realizados sobre o teatro no mundo occidental adoitaron circunscribirse á órbita da análise literaria; só en contadas ocasións estas achegas contaron con información detallada a respecto do fenómeno espectacular e das circunstancias que envolveron o traballo dos colectivos teatrais. Por conseguinte, a atención dedicada aos procesos de montaxe, representación e difusión viuse minimizada considerabelmente a prol do estudo do texto e do contexto literario.

Da mesma maneira, o estado da cultura galega após o levantamento fascista provocou que a actividade dramática de inicios de século fose silenciada e, con ela, as consideracións teóricas que tiveron lugar nesa época. Haberá que esperar, pois, até os primeiros anos da década de setenta para se produciren, xa cunha certa continuidade, reflexións de diverso xénero –na prensa do país e na revista madrileña *Primer Acto*, nomeadamente na voz de persoas que formaban parte do Teatro Independente– arredor do teatro galego.

Porén, o primeiro cómputo máis ou menos sistemático da produción espectacular do movemento independente chegará a finais desta década. Así, como encerramento e conclusión dunha etapa, en 1979 publicábase *O Teatro Galego*, unha obra recuperadora –e xerme de traballos posteriores– na cal Manuel Lourenzo e Francisco Pillado, revisando a historia da dramaturxia galega desde os seus inicios, definiron as fronteiras do Teatro Independente Galego e fixeron fincapé no papel protagónico deste movemento na modernización e normalización da nosa escena. Este volume supuxo, aliás, a primeira aproximación ao TEATRO CIRCO, en que se resalta o feito de este constituír o primeiro grupo independente do teatro galego.

Nos anos oitenta, Lourenzo [1985] resumía as liñas de forza do novo teatro e puña o acento sobre a fidelidade á lingua como unha das principais consecuencias do episodio independente. E, tres anos despois, saía do prelo o *Dicionário do Teatro Galego* de Lourenzo e Pillado que, se ben se limitaba a recoller unha relación de axentes participantes no feito teatral galego desde os seus inicios até 1987, permitía reunir e organizar as pezas (actores, directores, escritores, encontros teatrais, asociacións) que conformaran o complexo puzzle do noso Teatro Independente.

Na década dos noventa e nos primeiros anos do século XXI aumentaron notabelmente os estudos sobre a produción teatral do período examinado nesta tese, a pesar de que a maior parte dos traballos viron a luz nas varias *Historias da Literatura*<sup>1</sup> que se publicaron nesta etapa. Non obstante, tamén datan desta época *Manual e escolma da literatura dramática galega* [1996] e *Do novo teatro á nova dramaturxia (1965-1995)* [1998], editados por Manuel F. Vieites; *O teatro galego da postguerra aos nosos días (1936-1996)* [2000], de Pedro Pablo Riobó; e *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* [2002], de Inma López Silva e Dolores Vilavedra. Estes volumes están virados, basicamente, para a recompilación e a análise dos textos publicados, premiados e estreados ben no conxunto da produción teatral galega após a guerra civil, ben no marco específico da «Mostra de Teatro de Ribadavia» e do «Concurso de Textos Teatrais» do encontro ourensán.

Estes títulos, xunto cos contributos de Becerra [2007], Pascual [2006, 2007], Fernández Castro [2001, 2007] e Villalaín [2007] –que tocan, embora de maneira lateral, a dimensión escénica do fenómeno independente–, representaron un avance significativo na interpretación do teatro galego dos anos sesenta e setenta. Fóra destes testemuños, unicamente existen algúns comentarios diseminados en escritos moi diversos (artigos xornalísticos, entrevistas etc.).

Canto ás publicacións centradas no TEATRO CIRCO –non só como fábrica de espectáculos, mais como proxecto aglutinador de variadas iniciativas relacionadas coa dramaturxia galega–, Lourenzo [2000] asinou nas páxinas da revista *Casahamlet* unha das poucas noticias existentes sobre o colectivo coruñés e, ao seu esforzo por chamar a atención sobre a matriz do movemento independente galego, sumaríase con posterioridade Lourenço [2010a, 2010b]. Cabe mencionar, así mesmo, o traballo realizado por Biscaíño [2003] na esfera dun estudo sobre a ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA para documentar a relación existente entre esta compañía e o TEATRO CIRCO.

En conclusión, podemos afirmar, en primeiro lugar, que non contamos na actualidade cunha abordaxe exhaustiva e abranxente do Teatro Independente Galego, sen a cal, por outra parte, resulta imposíbel enxergar con lucidez o teatro profesional

---

<sup>1</sup> Estamos a nos referir ás editadas por Francisco Rodríguez [1990], Anxo Tarrío [1994], Asociación Socio-Pedagóxica Galega [1996] e Dolores Vilavedra [1999], así como tamén a *Galicia. Literatura* [2000] de Hércules Ediciones e a *Literatura galega. Século XX* [2001] d'A Nosa Terra.



## 1. Introducción

dos anos oitenta e noventa do século XX. Alén disto, o groso dos estudos que se debuzan sobre o teatro galego dos anos sesenta e setenta ten privilexiado a análise textual sobre a espectacular, obviando –ou, cando menos, infravalorizando– asuntos clave para unha completa interpretación do feito teatral como o basilar elemento non literario, a interacción intergrupala, a recepción por parte de crítica e público etc.

Por estas razóns, propuxémonos profundar no traballo do TEATRO CIRCO, cuxo itinerario vital resume as liñas ideolóxicas, estilísticas e interventivas do Teatro Independente Galego e que, achamos, non ten recibido a atención que merece por parte das persoas envolvidas na investigación do feito dramático.

### **1.3. Definición do obxecto de estudo e obxectivos**

A presente tese de doutoramento, que leva por título *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego*, visa tratar o labor realizado polo grupo coruñés no período 1967-1978 –focando fundamentalmente a súa produción espectacular e as súas actividades no campo da formación, da investigación e da divulgación– e o papel paradigmático que este colectivo desempeñou no case inexistente panorama teatral da Galiza da época.

Con efecto, o conxunto de iniciativas levadas a cabo polo TEATRO CIRCO estiveron profundamente marcadas polo momento histórico que se atravesaba na altura, caracterizado pola ausencia da lingua galega no palco e a acción represora da censura franquista. Porén, as diferentes propostas do grupo en materia teatral trazaron as coordenadas do Teatro Independente Galego e, aínda, influíron de maneira determinante no abrollar do «Movemento do Teatro Galego» xerado á volta da «Mostra de Teatro de Ribadavia». De facto, o sistema de produción teatral das décadas seguintes é, en moitos aspectos, debedor das conquistas introducidas polo TEATRO CIRCO.

A nosa atención concéntrase, pois, en desvendar o conxunto de condicionamentos derivados da situación política e cultural deses anos e a rede de interaccións dos principais axentes do novo teatro, evitando, na medida do posíbel, as ponderacións idealizadas ou simplificadoras relativamente a este período da nosa

historia recente. Como xa foi dito, aínda que existen algunhas publicacións que tratan –embora tanxencialmente– o Teatro Independente Galego, a información fornecida revélase insuficiente para levar á tona as principais liñas de forza deste movemento; cómpre achegarmos, entón, unha serie de datos cuxa calibración permita revisar –para despois transferir– o coñecemento a respecto dun dos capítulos máis impactantes da nosa historia teatral.

Por tanto, o estudo da traxectoria do TEATRO CIRCO resulta indispensábel para ofrecermos unha visión poliédrica dun período fulcral na historia do teatro galego: a restauración da dramaturxia galega so os moldes do independentismo teatral e o tránsito do Teatro Independente á escena profesional; este colectivo exemplifica á perfección a radical transformación do panorama teatral vivida en plena ditadura.

Esta análise pretende, en síntese, identificar os principais vectores do traballo do TEATRO CIRCO ao longo dunha década, para así avaliar o papel xogado polo colectivo na conformación do Teatro Independente Galego e os efectos que este movemento produciu no proceso de recuperación da nosa dramaturxia.

## **1.4. Metodoloxía**

Para alcanzarmos os obxectivos mencionados anteriormente e brindarmos unha visión de conxunto que permita recrear o contexto en que o TEATRO CIRCO despregou o seu programa e, ao mesmo tempo, comprender a especificidade do Teatro Independente Galego, adoptamos unha metodoloxía asentada na Semiótica do Teatro, mais en permanente diálogo<sup>2</sup> con outras disciplinas (Socioloxía, Estética da Recepción, Historia da Literatura, Estilística). Con efecto, quixemos imprimir a esta investigación un carácter integrador, que nos permitise usufruír todo o caudal teórico que resultase de utilidade para mellor aproximármonos ao noso obxecto de estudo, mais por veces limitámonos a unha utilización superficial das ditas disciplinas.

---

<sup>2</sup> Concordamos neste punto con Vieites [2004: 55-56], que sostén que «O estudo do teatro como feito escénico [...] pódese realizar a partir de disciplinas científicas xa existentes, en tanto se conformen espazos de intersección entre o teatral e os ámbitos que lle son propios a aquelas [...]».

## 1. Introducción

Tal e como se poderá comprobar ao longo desta pesquisa, á medida que discorrían os anos sesenta o teatro foise revelando como unha eficiente fábrica de construción de significados ou, en palabras de Barthes [1973: 309-310], un «espesor de signos», unha auténtica «polifonía informacional», o que levou os estudosos a se desprenderen da concepción exclusivamente literaria do feito teatral.

Co xurdimento da orientación semiótica na investigación humanística e, concretamente, da Semiótica do Teatro, a análise dos signos non verbais (xestualidade, movemento escénico, vestiario, decorado, atrezzo, iluminación, música) pasa a un primeiro plano e comeza a vislumbrarse o teatro na súa completa dimensión:

El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad [Kowzan 1997: 126].

Fica patente, por tanto, que a teatralidade reside no acto da encenación, non apenas no texto –tal e como avanzara Artaud [2006] a finais da década dos trinta–, de modo que calquera estudo semiolóxico do teatro debe ser unha semioloxía da representación:

Toda reflexión sobre el texto teatral se encontrará obligatoriamente con la problemática de la representación; un estudio del texto sólo puede constituir el prolegómeno, el punto de partida obligado, pero no suficiente, de esa práctica totalizadora que es la práctica del teatro concreto [Ubersfeld 1998: 10].

Por este motivo, e como nesta tese se examina o obxecto «teatro» –e, concretamente o Teatro Independente, que asumiu a superposición da encenación en relación ao texto–, consideramos pertinente adoptar un punto de vista distinto do literario. Así, tivemos en conta, por un lado, a teoría do campo literario formulada por Bourdieu a mediados dos sesenta –e sistematizada en 1992–, que defende o distanciamento a respecto da abordaxe crítica centrada unicamente na obra literaria para reinserila nunha estrutura máis ampla, en diálogo co contexto político, social, cultural e económico da creación artística, e, por outro, os postulados de Kowzan [1992: 26], que definiu o espectáculo –o teatro, en definitiva– como «una obra de arte que se comunica obligatoriamente en el espacio y en el tiempo».

En consecuencia, tencionamos delinear nas páxinas seguintes un traballo que non se reducise ao estudo de certo número de realizacións escénicas –e non só– dun grupo teatral nunha época determinada, senón que posibilitase o contacto directo coas causas que determinaron a produción e o consumo do Teatro Independente Galego.

Á vista do exposto, e na procura dun modelo procedimental que auxiliase a análise que nos propuxemos realizar, achamos conveniente recorrer á Crítica Xenética, que desde principios dos anos setenta defende a oportunidade da investigación arqueoloxizante aplicada á obra de arte, isto é, do rastrexar en materiais diversos (non só en libretos teatrais, mais tamén en correspondencia, rascuños, notas de actores, directores e dramaturgos a respecto do propio traballo etc.), para trazar o mapa do complexo proceso de xestación dun produto artístico [Hay 1986].

## 1.5. Fontes

Tomando en consideración que esta pesquisa xira á volta do traballo escénico, formativo e divulgador do TEATRO CIRCO, entendemos que a fonte de información máis apropiada, para alén dos títulos mencionados na epígrafe anterior, é a publicación periódica<sup>3</sup> –sobre todo o xornal de ámbito local, desde onde se publicitaron a maior parte das representacións e de todo tipo de eventos teatrais– e a revista especializada.

---

<sup>3</sup> Consultáronse publicacións periódicas galegas como *Diario de Pontevedra* (Pontevedra), *El Correo Gallego* (Santiago de Compostela), *El Ideal Gallego* (A Coruña), *El Progreso* (Lugo), *Faro de Vigo* (Vigo), *Galicia Hoxe* (A Coruña), *La Región* (Ourense) e *La Voz de Galicia* (A Coruña).

Ademais, revisáronse xornais non galegos, como *ABC* (Madrid), *A Opinião* (Porto), *Destino* (Barcelona), *Diário do Ribatejo* (Santarém), *Diário Popular* (Lisboa), *El Adelanto* (Salamanca), *El Alcázar* (Madrid), *El Comercio* (Xixón), *El Diario Vasco* (Donostia), *El País* (Madrid), *Hoja del Lunes* (Oviedo), *Jornal de Notícias* (Porto), *Jornal do Comércio* (Lisboa), *La Nueva España* (Oviedo), *La Región* (Barcelona), *La Vanguardia* (Barcelona), *O comércio do Porto* (Porto), *Primeiro de Janeiro* (Porto), *República* (Lisboa), *Tele/Xprés* (Barcelona) e *Vanguardia Española* (Granollers).

Tamén se viron revistas como *Asociación de Directores de Escena* (Madrid), *Assaig de Teatre*, *Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* (Barcelona), *Avui* (Barcelona), *Bendado*, *Boletín de información cultural galego-portuguesa* (Santiago de Compostela), *Boletín de Circulación Interna* (Madrid), *Boletín de Información Teatral* (Madrid), *Canigó* (Barcelona), *Casahamlet* (A Coruña), *Cinéfilo* (Porto), *Grial* (Vigo), *Informaciones de las Artes y las Letras* (Madrid), *Ozono* (Madrid), *Pipirijaina* (Madrid), *Plateia* (Lisboa), *Primer Acto* (Madrid), *Revista Galega de Teatro* (Cangas do Morrazo), *Revista do Jornal de Notícias* (Porto), *Serra d'Or* (Barcelona), *Teima* (Compostela), *Triunfo* (Madrid), *Vagalume*, *Revista infantil e xuvenil* (Santiago de Compostela) e *Yorick*, *Revista de Teatro* (Barcelona).

## 1. Introducción

Así, efectuouse unha revisión sistemática da prensa, que facilitou o seguimento da experiencia do TEATRO CIRCO e da evolución do Teatro Independente Galego.

Non obstante, dado o carácter clandestino dalgunhas das actividades do colectivo, resultou imprescindible recorrer a testemuños orais de dramaturgos, actores, directores e outros persoeiros da época, e a un inxente número de manuscritos, que contribuíron á recuperación dunha serie de datos que non se chegaron a recoller na prensa. Así, foron consultados os ficheiros<sup>4</sup> que reúnen a práctica totalidade da documentación do TEATRO CIRCO –o da Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor [BATFPM], da Universidade da Coruña, e o arquivo privado de Manuel Lourenzo [APML]– e varios repositorios documentais<sup>5</sup>; e, en paralelo, tamén se deitou man de todos cantos documentos podían esclarecer o período analizado, tales como leis, decretos, estatutos, actas e comunicados asinados polas diferentes asociacións e colectivos teatrais etc.

Para a reprodución textual empregouse o modelo de referencia parentética da «American Psychological Association», máis coñecido como «sistema americano». No caso dos textos que apareceron nunha publicación periódica sen identificación de autoría, decidiuse rexistrar o nome da publicación encurtado –tal e como figura na listaxe de abreviacións– seguido da súa data.

A respecto das citacións, estas aparecen reproducidas sen calquera revisión lingüística, xa que os modelos de lingua utilizados –quer no aspecto léxico-gramatical quer no estilístico– son testemuño da realidade cultural galega da altura e das escollas realizadas polos responsábeis dos textos. Consecuentemente, a única corrección que se practicou foi a dos erros tipográficos.

---

<sup>4</sup> Para orientar a pesquisa nestes arquivos foi de grande axuda a consulta previa das compilacións bibliográficas de Ferreira [2006] e Tato [2009].

<sup>5</sup> Principalmente, o repositorio documental da Universidade da Coruña, o do «Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques» do «Institut del Teatre» de Cataluña e o do Centro de Documentación Teatral do «Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música».

## **1.6. Estrutura dos contidos**

Ademais deste capítulo introdutorio e do final, de carácter conclusivo –e para alén dos apartados en que se relacionan as abreviacións e a bibliografía empregadas–, os resultados da nosa pesquisa organizáronse en cinco capítulos máis, que conforman o miolo do seu discurso expositivo e demostrativo.

O capítulo segundo –«Aproximación do Teatro Independente no conxunto do Estado Español»– describe o movemento independente a partir dos seus presupostos ideolóxicos e estéticos, delimitándoo fronte ás realidades teatrais coetáneas, e mergulla nas súas raíces e na súa evolución.

No capítulo terceiro –«Orixe e configuración do Teatro Independente Galego»– examínase a situación do teatro galego desde a posguerra até a irrupción da corrente independente en Galiza e exemplifícase este fenómeno a partir da descrición da xenealoxía e da maquinaria legal, organizativa e económica do TEATRO CIRCO.

Ao longo do capítulo cuarto –«Espectáculos do TEATRO CIRCO»– realízase un percorrido polas diferentes encenacións do grupo, atendendo tanto ao proceso de creación de cada montaxe e ás súas características temáticas e formais como á recepción por parte de público e crítica, para poder medir coa maior exactitude posíbel o alcance da súa renovadora proposta teatral.

O capítulo quinto –«Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais»– xira á volta das accións que o colectivo levou a cabo en simultáneo á preparación dos seus espectáculos, nomeadamente no que atinxe á programación de actividades formativas, á organización e participación en foros e encontros teatrais diversos, á implicación en entidades coordinadoras, á difusión a través de publicacións e conferencias etc. Alén disto, expóñense neste lugar os posicionamentos ideolóxicos, reivindicacións e polémicas de carácter xeral en que o colectivo se viu envolvido.

No capítulo sexto –«Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional»– analízase a conversión do grupo independente coruñés en compañía profesional –baixo o nome de ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA– e ofrécese un balance da profunda

## 1. Introducción

transformación que para a escena galega supuxo a reestruturación política, cultural e teatral iniciada tras a morte de Franco.

Considerouse, aínda, que unha investigación deste tipo non podía prescindir dun índice onomástico que recollese os autores, actores, directores e críticos mencionados reiteradamente ao longo do traballo.

Por necesidades metodolóxicas e por non tornarmos tediosa a lectura coa enumeración excesivamente pormenorizada de datas e lugares, acrecéntanse dous apéndices. No primeiro catalóganse os espectáculos do TEATRO CIRCO, sinalándose o(s) ano(s) e o(s) lugar(es) de representación; no segundo relaciónanse os nomes dos actores do colectivo e indícanse os espectáculos en que participaron.

## 2. APROXIMACIÓN AO TEATRO INDEPENDENTE NO CONXUNTO DO ESTADO ESPAÑOL

### 2.1. Antecedentes do Teatro Independente

A expresión «Teatro Independente» remite directamente a un movemento que ten como principais obxectivos a recuperación da función social da arte escénica, o afastamento a respecto das montaxes comerciais –ligadas ao capital e ás políticas estatais– e a renovación da produción dramática –tanto textual como espectacular– por medio de linguaxes experimentais.

Esta fórmula foi empregada para designar a corrente contestataria que, aproveitando certas fendas legais das ditaduras franquista e salazarista, se estendeu pola escena ibérica nas décadas de sesenta e setenta do século XX. Como veremos ao longo deste traballo, a recuperación do teatro galego, que circulou a través dos cauces do independentismo teatral, debeuse, en gran medida, á chegada a Galiza dunha serie de espectáculos paradigmáticos do TI español como *Historias de Juan de Buenalma*, do grupo madrileño LOS GOLIARDOS<sup>6</sup>, e afianzouse co contacto dalgunhas agrupacións galegas co TI portugués, nomeadamente con colectivos como SEIVA TRUPE, A COMUNA ou CORNUCÓPIA.

Porén, se profundarmos nas orixes do TI, comprobaremos que se trata dunha tendencia de raíces europeas xestada a finais do século XIX:

[...] la génesis del Teatro Independiente en España se remonta a los propios orígenes del movimiento en Europa. El «Independent Theatre Movement» aparece en París con el Théâtre Libre de André Antoine (1887), en Berlín con el Freie Bühne de Otto Brahm (1889), y en Londres con el Independent Theatre de Jacob Thomas Grein (1891). Sin embargo será un grupo tardío y el más oriental

---

<sup>6</sup> A irrupción de LOS GOLIARDOS na malfadada vida do teatro peninsular marcou unha ruta a seguir na democratización da España de posguerra; a súa furgoneta virou un símbolo da liberdade expresiva do novo teatro, que acabou por enterrar definitivamente o elitista Teatro de Cámara e Ensaio –apoio da política anacrónica dunha oficialidade anticultural–.

Para máis información sobre o colectivo, véxase Goliardos 1987.



## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

de todos, el Teatro de Arte de Moscú (1898), dirigido por K. S. Stanislavsky, el que llegaría a traspasar los límites europeos y se introduciría con gran fortuna en la escena americana [Alba 2005: 17].

As novas ideas foron ben recibidas en certos sectores da intelectualidade española de fins do século XIX e inicios do XX<sup>7</sup> e escritores consagrados como Leopoldo Alas «Clarín» e Benito Pérez Galdós –aos cales se sumarían posteriormente Ramón del Valle-Inclán ou Jacinto Benavente– apoiaron o desenvolvemento dun «Teatro da Arte»<sup>8</sup> que se enfrentase ao mercantilismo imperante na escena española da altura.

Tras experiencias pioneiras como a escola do «Teatre Íntim» de Adrià Gual (nacida en 1898) e a agrupación impulsada por Alejandro Miquis (1908-1911), as teses do «Teatro da Arte» coñecerían unha maior expansión na década dos anos vinte, coa formación dun bo número de colectivos destas características (TEATRO DE LA ESCUELA NUEVA, EL MIRLO BLANCO, EL CÁNTARO ROTO, EL CARACOL). Non obstante, houbo que esperar até a época da II República para o novo teatro ampliar decididamente tanto a súa formulación canto a súa presenza social. Grupos como LA BARRACA, TEATRO DEL PUEBLO DE LAS MISIONES PEDAGÓGICAS ou EL BÚHO, constituídos por estudantes universitarios, percorrían vilas e cidades representando pezas clásicas do teatro español nun intento de aproximaren a cultura ao pobo. E nesta liña estaría a posterior tentativa de Castelao de crear un «Teatro da Arte» amparado na tradición parateatral galega e nas correntes estéticas vislumbradas en «La Chauve-Souris» de París, aventura para a que contaría co concurso de Otero Pedrayo e o seu teatro de máscaras.

Durante a posguerra foron xerándose paseniñamente as condicións idóneas para o florecemento do TI, un dos episodios máis significativos da historia recente do teatro; así, o ascenso económico e sociocultural da pequena burguesía<sup>9</sup> crearía un ambiente propicio para a progresiva introdución de tímidas reformas teatrais que, co decorrer do

---

<sup>7</sup> Para unha lectura máis abranxente sobre os antecedentes do TI no Estado Español, véxase Alba 2005: 15-22.

<sup>8</sup> Ofrécese unha útil achega ao «Teatro da Arte» español da altura en García Ruiz 1999: 109-123.

<sup>9</sup> A maior parte dos membros dos grupos independentes do Estado Español eran de extracción universitaria. Isto marcou unha clara diferenza en relación ao TI galego, cuxo nacemento estivo completamente desvinculado da Universidade –aínda que, eventualmente, algúns estudantes universitarios poidesen chegar a formar parte de colectivos deste xénero–.

tempo, redundarían na redución da distancia intelectual entre as clases sociais e na eliminación das relacións capitalistas no mundo escénico.

## **2.2. Teatro Independente *versus* teatros comercial e institucional**

Nos anos cincuenta e sesenta, o teatro comercial, ao servizo dunha burguesía culturalmente ancorada no pasado, respondía a uns patróns estéticos anacrónicos e desde o goberno programábanse espectáculos igualmente desfasados, alén de custosos, que percorrían todo o Estado («Campañas Nacionais de Teatro», «Festivales de España» etc.). Con efecto, empresarios e dirixentes políticos potenciaban un teatro ultrapasado ou, en palabras de Sanchis Sinisterra [1965: 63]:

[...] insuficiente para atender a las necesidades dramáticas de la sociedad española, retrasado con respecto a las realizaciones de la escena internacional y estéticamente pobre con relación a una concepción objetiva del hecho dramático como arte.

Paralelamente a estas realización –e en clara desvantaxe, pola súa escasa repercusión social– discurría un amplo movemento non profesional que se articulaba arredor de tres tipos de colectivos: os grupos amadores<sup>10</sup> –que adoitaban ampararse en sociedades culturais ou relixiosas localizadas, na súa maior parte, en centros urbanos–, os Teatros Universitarios (TEU)<sup>11</sup> –moitos deles vinculados, sobre todo no seu inicio, co «Sindicato de Estudiantes Universitarios» (SEU)– e os Teatros de Cámara e Ensaio (TCE). Tanto os TEU como os TCE realizarían –á marxe das empresas capitalistas que monopolizaban o negocio artístico e non se arriscaban con esta oferta–, espectáculos de tipo vangardista, con certa calidade e dificultade, a partir de textos clásicos ou contemporáneos pouco coñecidos de dramaturgos españois ou extranxeiros –algúns deles non convenientes para o réxime–.

---

<sup>10</sup> Canto ás relacións mantidas entre o TI, os colectivos amadores e o teatro comercial, consúltase Fàbregas 1969. Para o autor catalán, a relación teatro-economía foi un dos principais trazos de diferenciación entre estas tres realidades.

<sup>11</sup> A respecto do teatro universitario español desta época, véxase García Lorenzo 1999.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

A aparición do TCE –nacido a partir dunha disposición legal do 25 de maio de 1955– supuña, teoricamente, un avance no paupérrimo panorama cultural da España franquista, xa que abría un camiño cara á experimentación. Non obstante, aínda que se daba cabida nos escenarios a títulos ligados coas correntes experimentais, a miúdo as montaxes non estaban á altura dos textos e perpetuaban modos de actuación caducos. Na verdade, a función esencial do TCE foi ofrecer desde a oficialidade unha alternativa cultural nun momento en que politicamente interesaba calquera medida de control das tensións sociais. As formacións de cámara convertíronse, pois, en grupos elitistas dominados –e, en certa medida, colaborantes– aos cales se concedía un pequeno espazo para se expresaren teatralmente:

El espacio estético abierto por los teatros de cámara, y la constante atención política (decretos, leyes, reformas, subvenciones, etc.) que recibieron, no fue sino un modo de conseguir construir sociedad negociando una simbólica del consenso, de mantener a la pequeña burguesía dentro del Régimen (tal y como sucedió en la Italia fascista y la Alemania nazi con algunos futuristas y expresionistas) [Vicente Hernando 2001: 39].<sup>12</sup>

Asemade, o TCE tiña un carácter minoritario, pois o estatuto legal dos grupos de Cámara e Ensaio limitaba tanto as representacións –unha<sup>13</sup> por montaxe– como o aforo –un máximo de catrocentos espectadores, sendo na súa maioría persoas próximas aos colectivos–. E, para alén do escaso número de funcións –sempre realizadas no ámbito urbano– e da relativa complexidade das obras representadas, o TCE mostrábase en locais pouco frecuentados, orientados para a recepción dun público restrinxido, o que contribuíu a facer deste teatro un produto caro e cun mínimo impacto social. En opinión de Fernández-Santos [1966: 7; 9]:

[...] al teatro no-profesional se le conceden, en efecto, cosas muy importantes, como son una cierta libertad en la selección de las obras, autonomía de montaje, posibilidad de realizar éste sin tener en cuenta para nada los gustos anacrónicos del público medio habitual de los teatros comerciales, etc., etc. Todo esto que,

---

<sup>12</sup> Para máis información sobre o TCE e o seu papel na xestación do TI, véxase Monleón 1970b.

<sup>13</sup> A pesar de que unicamente estaba permitido programar unha función de cada espectáculo, era posíbel –de maneira excepcional– solicitar permiso ao delegado do «Ministerio de Información y Turismo» para programar dúas representacións máis.

efectivamente, es muy serio se concede a los teatros de cámara... pero al mismo tiempo que se les niega lo fundamental, el acceso material al público [...]. Y la regla sigue siendo que la inmensa mayoría del amateurismo teatral español hace teatro «en» una sociedad, pero no «para» una sociedad. [...] los grupos de cámara, necesariamente constreñidos a hacer teatro sabiendo de antemano que ningún público real va a acudir a sus representaciones, acaban volviendo la espalda a la realidad del país y terminan por construir una especie de castillo en el aire, un teatro ajeno a la vida, un teatro enrarecido, que se consume en sí mismo sin objeto ni destino, un teatro que es pura estética.

Para alén da sesión única e do repertorio minoritario, o TCE estaba condicionado por factores moi diversos: os elevados prezos das entradas; as ínfimas subvencións percibidas da Administración; a escasa dispoñibilidade dos locais<sup>14</sup>; os horarios das representacións; a inexistencia dunha compañía propiamente dita –os actores eran convocados para cada montaxe, o que redundaba negativamente no proceso de traballo– etc.

Nese contexto, o TI xurdirá como resposta ás realizacións comerciais e de cámara, cuestionando –desde grupos situados á marxe do sistema– a súa lexislación e, principalmente, o seu concepto teatral:

Delimitadas para ser minoritarias, manejadas como autojustificación de una clase social, lo cierto es que la existencia y el comentario de estas sesiones de cámara ha contribuido a la creación de una serie de exigencias, las cuales, proyectándose autocriticamente sobre el teatro de cámara y ensayo, tal como se entendía años atrás, constituyen hoy las bases del llamado Teatro Independiente [Monleón 1970b: 12].

Así, dentro e fóra dos colectivos teatrais non profesionais comezou a tomar forma a urxencia de construír unha alternativa que permitise ultrapasar o estancamento estético e ideolóxico do teatro, que se tornaría máis presente e necesario na sociedade. Con efecto, e a pesar de que o TCE, os TEU e os grupos amadores se fornecían tanto de persoas que simplemente gustaban de representar (sen ningunha intención de viveren da

---

<sup>14</sup> O feito de as agrupacións de TCE actuaren nos días de descanso dos teatros comerciais impedíalles ensaiar no espazo en que irían representar, o que influiría de maneira determinante na linguaxe artística e técnica das montaxes.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

escena) como de individuos cuxo obxectivo último era daren o salto ao teatro comercial, algúns dos membros –na súa maioría, de talante progresista– comezaron a sentir unha profunda ansia de renovación –e mesmo de contestación– que os levou a rexeitaren as canles teatrais en que traballaban.

A partir deste momento plasmaríase nas táboas –ás veces con plantexamentos atrevidos e moi pouco convencionais– o descontentamento e rebeldía da mocidade, a súa principal protagonista. Para Guillermo Heras:

Unos creadores teatrales, provenientes de diferentes lugares del país y, en algunos casos, con oficios y ocupaciones sin relación directa con la práctica escénica, lanzaban el reto de lograr que esa práctica fuera algo más que la fantasmagoría de un régimen político cruel y culturalmente oscuro y mediocre. Eran muy jóvenes y surgían de la universidad, de los barrios, de las Escuelas de Arte Dramático, de los grupos de aficionados e incluso del propio «teatro comercial». Pretendían algo más que una transformación de la escena, querían que ese proceso llegase también a la vida cotidiana. Por eso hicieron de la vida teatral una militancia cultural; de su compromiso estético, una propuesta estética; de su investigación escénica una alternativa radical, y de su oficio una reivindicación del teatro tradicional (no confundir con «convencional») [Fernández-Torres 1987: 7].

### 2.3. Ideario do Teatro Independente

O eixo á volta do cal se organizou o contido programático<sup>15</sup> do novo movemento foi a inserción da actividade dramática no proceso de transformación sociopolítica da realidade. Inspirado polas teses marxistas e libertarias en boga –moi útiles para encadrar e dotar dun sentido global as súas reivindicacións–, o TI rebelouse contra a sociedade de clases –e contra o monopolio dun determinado estamento social sobre o teatro– e traballou pola desaparición da ditadura; mesmo se chegaría a preconizar a creación dun teatro de loita desde e contra a clandestinidade (Sastre 1970: 15-18). En consecuencia, a vocación de intervención sociopolítica foi total e influíu decisivamente na maneira de

---

<sup>15</sup> Acerca das principais liñas ideolóxicas do TI, consúltese Goliardos 1969.

concebir a actividade teatral, como deixaron patente LOS GOLIARDOS, un dos grupos independentes máis representativos e rompedores:

Para nosotros, el Teatro Independiente supone ante todo una concreción: el compromiso ya no será sólo compromiso ideológico, sino que se nos impondrá como realidad ineludible en el quehacer cotidiano. Tendremos que elaborar nuestros propios textos, improvisar nuestros propios escenarios, tender nuestras propias redes de distribución, en una palabra, tendremos que hacer nuestro propio teatro [Los Goliardos 1987: 100].

O camiño para a consecución da revolución teatral e social que se perseguía viría marcado polo rexeitamento do teatro comercial e pola busca dun Teatro Popular. O TI concibiu o teatro comercial da altura como un instrumento de alienación da burguesía no poder que, por outra parte, resultaba inservíbel desde unha perspectiva artística. O GRUPO EXPERIMENTAL CÁTARO, de Barcelona, expresaría desta maneira:

Contra el reumatismo muscular de un teatro deliberadamente enfermizo y ecléctico. Por un teatro éticamente comprometido con el hombre y por el hombre. Contra la artificialidad de unas formas y maneras caducas, auténtico ataúd de un teatro muerto [Potau 1968: 51].

Os colectivos independentes propúñanse incomodar o teatro comercial, para finalmente poder substituílo por un novo teatro; este, o verdadeiro Teatro Popular, debería conectar coa tradición e mostrarse decididamente antiburgués, o que non sería posíbel sen unha previa democratización social e cultural. Proxectouse, entón, o achegamento a un público que non podía acceder ao teatro –e que, en moitos casos, tampouco sentía a súa carencia– para representar non só para el, mais tamén e sobre todo con el, facéndoo partícipe directo do feito teatral e conectándoo coa realidade circundante:

El teatre comercial explota la necessitat d’evasió que té l’home per a viure en una societat que el nega. Si el nou teatre no rebutja radicalment l’evasió, la paraula «popular» és una enganyifa, i anar al teatre pot arribar a ser una manera fina d’anar al futbol. Teatre popular vol dir destruir illusions i enfrenar el públic amb la seva realitat [Teixidor 1969: 71].

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

Nesta liña, resultaba obrigado transitar cara á descentralización da actividade teatral, xa que o público do TI, o menos favorecido económica e culturalmente, vivía afastado do centro dos grandes núcleos urbanos<sup>16</sup> (arrabaldes, vilas, aldeas) e dos grandes teatros; esta descentralización influiría de maneira determinante na vocación itinerante destes colectivos, que percorreron o Estado co famoso «teatro de furgoneta» na procura dun público formado polo proletariado industrial e labrego<sup>17</sup>. Perseguíase, en suma, fuxir do isolamento dos espectáculos minoritarios, propios do TCE, e transformar os hábitos teatrais da sociedade no seu conxunto.

Por outra parte, a procura dunha vinculación directa entre o teatro e o espectador popular adquiriu un novo sentido nas denominadas «nacionalidades históricas»<sup>18</sup>, onde ás reivindicacións anteriormente citadas se sumou a recuperación da lingua e da cultura propia como vehículo de comunicación social, política e artística. Canto á isto, resultan moi elucidativas as seguintes liñas, escritas desde a experiencia valenciana:

[...] teatre valencià significava una opció «totalitzadora» en tant que no es tractava sols d'una mera elecció lingüística, sinó de l'adopció conscient i conseqüent d'un compromís amb la historia –passat, present, futur– del nostre

---

<sup>16</sup> Como apuntou Juan Antonio Hormigón [1976a]: «[...] el impulso mayor no procedía de Madrid, sino de diversas ciudades del país, Zaragoza, Sevilla, Valladolid, Bilbao, Valencia, Barcelona, etc.; era en sí mismo un germen de descentralización [...]».

<sup>17</sup> Inicialmente, o público dos colectivos independentes estaba conformado por amigos, parentes, colegas de estudo, compañeiros de partido ou orientación política etc., mais, se ben a Universidade forneceu de espectadores ao TI, o estudantantado do ensino superior non constituía o público albo do novo movemento. Porén:

[...] hasta la muerte del dictador, el movimiento estudiantil [...] se convierte en un receptor «natural» del tipo de teatro que se hacía en el Teatro Independiente. [...] Hay que desechar, por otro lado, que los grupos se estuvieran haciendo ningún tipo de ilusión sobre el público universitario. [...] simplemente no era el público principal que buscaban los grupos –el recurso a los locales universitarios es, fundamentalmente, el recurso a un público que sostenía económicamente los espectáculos [Pérez Coterillo / Heras / Fernández Torres 1979: 524; ponencia presentada na «Conferencia Internacional sobre Alternativas Populares a las Comunicaciones de Masas», celebrada en Cambrils (Tarragona) e Barcelona entre o 24 e o 29 de maio de 1978].

A pesar de todo, os grupos independentes conseguirían ultrapasar os cenáculos e, obviando a precaridade de medios, darían ás súas montaxes una difusión por veces espectacular.

<sup>18</sup> Nestas comunidades, o TI coñecerá un desenvolvemento diferente ao do resto do Estado debido á súa especificidade: carencia de textos orixinais –nacionais e extranxeiros– no idioma propio; desfasamento temático-estilístico dos espectáculos (dramas costumistas, sainetes cómicos de ambiente rural ou pequeno-burgués) etc.

Sobre o teatro valenciano e catalán, véxase Teatre de L'Escorpí 1987 [publicado en catalán no programa de man de «Terra Baixa», de Ángel Guimerá]; e tamén Fàbregas 1969.

Para unha breve aproximación ao teatro en Euskadi, consúltese Ragué-Arias 1996.

poble, portat a terme per mitjà d'un art determinat, el teatre. [...] qui apegla a la llengua pel recte camí d'una investigació conscient de la realitat que ens circumda, ha de comprendre forçosament que el compromís idiomàtic no és altra cosa que la conseqüència d'un compromís anterior, el compromís amb la nostra història [...]. Perquè avui al nostre país, qui accepta una positura progressiva –i no parlo sols al camp de la cultura– ha de tenir en compte que la llengua té un sentit molt més que filològic, social... és quasi un segell de classe... [Sirera 1972: 55].

No marco deste compromiso, a preocupación central foi, seguindo un principio marxista, conseguir a propiedade dos medios de produción<sup>19</sup> (local, transporte, indumentaria, atrezzo, focos), para así garantir a independencia económica –e, en consecuencia, creativa– do grupo. A ausencia de ataduras pecuniarias (subvencións, intermediarios empresariais etc.) outorgaba unha liberdade de acción que, aínda que relativa, melloraba substancialmente as condicións en que se realizaba o traballo.

## 2.4. Principios estéticos do novo teatro

O programa ideolóxico do TI (oposición ao teatro comercial, busca de novos destinatarios, autosuficiencia económica) plasmouse nunha concepción renovadora e innovadora da escena. No aspecto formal, o maior logro do novo teatro foi a investigación artellada á volta das novas linguaxes teatrais e dos novos métodos de construción espectacular; as teses sustentadas por Brecht, Grotowski e Artaud cobrarían gran protagonismo nesta altura e grupos como LIVING THEATRE, BREAD AND PUPPET ou ROY HART SPEAKERS-SINGERS virarían referentes da experimentación.

Coa ollada posta na creación dun teatro diferente, producíronse na escena importantísimas transformacións. En primeiro lugar, o actor desprazará o autor<sup>20</sup>, converténdose no centro do espectáculo, e, como consecuencia disto, concederíase un

---

<sup>19</sup> Para unha análise pormenorizada dos mecanismos produtivos do TI a través da experiencia dun grupo concreto, véxase Tábano 1978: 11-26.

<sup>20</sup> Este deslocamento trouxo consigo a oposición literatura dramática *versus* espectáculo teatral, isto é, a superación do texto como núcleo arredor do cal se constrúe a montaxe.

En relación con este tema, véxase Bilbatúa 1970 [ponencia lida no «Festival Cero»].



## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

papel destacado á expresión corporal<sup>21</sup> e ás linguaxes non verbais ao servizo da exaltación do intérprete. Nas montaxes independentes primarán os xogos libres de sons e movementos, que perseguen unha correspondencia orgánica entre a acción falada e a acción realizada, isto é, un aprimoramento da linguaxe xestual; por outra parte, as escenas mimadas ou sen palabras potenciarán no espectador –acostumado a unha comunicación case exclusivamente verbal– o espertar dun conxunto de sensacións diferentes. Neste sentido, vivírase cada representación como unha procura renovada e renovábel de novos vieiros dramático-políticos.

En segundo lugar, pasará a un primeiro plano a pesquisa á volta de formas expresivas como o folclore e a parateatralidade (Ensayo Uno-En Venta 1974). Moitos grupos independentes integraron na súa preparación unha reflexión sobre o teatro en relación coa sociedade que os acollía e desta toma de contacto coa historia teatral naceu o interese polo que hai de «popular» e «social» nas formas expresivas tradicionais (arte do pobo, música folclórica, festas etc.); así, a experimentación que o TI propugnaba levaríase a cabo a través da importación de discursos teatrais foráneos ou por medio da estudada asimilación da tradición propia.

Por outra parte, o espazo teatral non coñecerá límites; aparecerán os escenarios espídos, libres de decorados pouco funcionais e de elementos accesorios, e descubriranse lugares non tradicionais onde representar.

E, alén disto, o TI modificará totalmente o repertorio<sup>22</sup>. Primeiro de todo, viraríanse as costas ás pezas da denominada «Generación Realista»<sup>23</sup>:

---

<sup>21</sup> Non obstante, se ben o TI concedeu unha especial relevancia á expresión corporal no traballo actoral, esta non foi unha invención do novo movemento:

[...] ha sido recientemente que, debido a los trabajos de Julián [sic] Beck y de Judith Malina con su Living Theatre, o de Jerzy Grotowski con su Teatro Laboratorio –recogiendo las tendencias de un cierto teatro surrealista [...] que interpretaba a su manera el ritualismo del teatro oriental–, se han trabado unas puestas en escena sobre las coordenadas de una expresión corporal regida y ordenada hacia la máxima eficacia interpretativa [Montanyés 1969-1970: 16].

<sup>22</sup> Haberá grandes coincidencias na escolla de temas e autores para as novas montaxes, o que fará que os independentes se revelen como un colectivo de grande coherencia.

<sup>23</sup> Para máis información sobre o contacto entre realistas e independentes, ver López-Mozo 1974. A partir dunha análise do repertorio dos colectivos independentes máis destacados, o autor pon de manifesto o escaso interese que suscitou nestes a obra realista –por mor dos preconceptos ou da falta de información a respecto destas pezas– e avoga pola colaboración entre uns e outros.

Alternativo fue el teatro realista de los años cincuenta porque iba contra el teatro de la victoria de los años cuarenta, el teatro evasivo que reflejaba una realidad falsificada. [...] Los realistas utilizaron el realismo como un arma ética, describiendo lo que existía, mientras que nosotros, los de los años sesenta, decidimos ser la alternativa a la generación realista, experimentando nuevas estéticas [Miralles 2003: 56].

A seguir, tenderíase á creación colectiva<sup>24</sup>, que, alén de incidir na citada secundarización do papel do autor eliminando posibles desigualdades entre membros, fortificaba a consciencia de unidade e igualdade e concedía o protagonismo artístico –e tamén a responsabilidade íntegra do espectáculo– á mocidade que conformaba as agrupacións independentes.

En época recente Alberto Miralles [2003: 55] chamaba a atención sobre a transcendencia destas transformacións e a súa influencia no teatro posterior:

Todos los hallazgos –éticos y estéticos– que encontráis sobre un escenario pueden pareceros normales, pero en los años sesenta tuvimos que conseguirlos con mucho esfuerzo y con mucho riesgo. Hoy en día, por ejemplo, podéis ver con toda naturalidad que cualquier actor baja al patio de butacas o que el público participa en la obra. Eso estaba prohibido en los años sesenta. Y fuimos los primeros que rompimos esa cuarta pared brechtiana, y algunos grupos como el mío la rompimos violentamente siguiendo las teorías del teatro de la crueldad de Artaud. Rompíamos la pared para salir hacia la libertad.

Esa ansia por explorar novas sendas artísticas veu acompañada da necesidade de perfeccionamento do traballo realizado, o que comportou, por un lado, a progresiva articulación da investigación teórica<sup>25</sup> á volta do fenómeno teatral –carente dunha

---

<sup>24</sup> Sobre a tensión creada entre o excesivo respecto e o total desprezo pola figura do dramaturgo, véxase Matilla 1974.

<sup>25</sup> Após a desaparición de *Teatro* (1952-1957) –unha das primeiras tentativas de recuperar, tras a guerra civil, o discurso teatral desde unha publicación especializada– xurdiron revistas como *Primer Acto* (1957), *Yorick* (1965-1974) ou *Pipirijaina* (1976-1983), que se convertiron en verdadeiras biblias do novo teatro. Nas súas páxinas colaborarían os grandes nomes do TI non só a nivel estatal, mais tamén a nivel internacional.

Concretamente *Primer Acto* erixiuse como principal órgano de expresión teórica do TI, funcionando como eficaz difusor dos obxectivos e influencias do novo teatro, da razón das súas condutas e accións. José Monleón –o seu director– estaba moi atento a toda noticia teatral que aparecía nunha época en que estaba a descubrir Brecht e o seu teatro épico, o Teatro Pobre de Grotowski e o artaudiano

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

tradición sólida no Estado– e, por outro, a preocupación pola autoformación. Así, unha das demandas do TI ao longo de toda a súa historia foi a posta en andamento de novos centros de ensino –tomando como exemplo a barcelonesa «Escola d’ Art Dramatic Adrià Gual» e o «Teatro Estudio» de Madrid, ambos xeridos por independentes– e a reforma dos xa existentes, coa finalidade de abrir espazos para a aprendizaxe teatral seria e contemporánea.

Este desexo de alcanzar a plenitude artística a través da evolución técnica dos colectivos escondía outro anhelo aínda maior, a profesionalización, entendida como saída natural ao proxecto que se estaba a desenvolver:

La actividad teatral auténtica requiere la posesión de un oficio riguroso y casi excluyente. El teatro, por lo tanto, supone la profesionalidad. De ahí que incluso la propia expresión «teatro no profesional» sea en sí misma una contradicción. [...] el amateurismo es, congénitamente, una actividad tarada [...] [Fernández-Santos 1966: 6].

Non obstante, nos primeiros tempos do TI as urxencias serían outras e a profesionalización iríase adiando:

Ha semblat més important una activitat de recerca de les masses (mitjançant el teatre) que l’afirmació de «profesionalisme» a priori. Si el «profesionalisme» resta, doncs, en un segon terme, no és pas perquè ho creguem un deure moral enfront de l’actual crisi de la professió teatral, sinó per necessitat, és a dir, perquè no depèn de nosaltres ésser considerats o no com a professionals en el moment present [Formosa 1971: 24]<sup>26</sup>.

Por outras palabras, facíase preciso rexeitar a subsidiaridade –e a marxinalidade– do TI a respecto do teatro profesional, polo menos até se deren unhas condicións favorábeis para atinxir a profesionalización con garantías:

[...] el teatro no profesional es un fin en sí mismo. Su misión, específicamente distinta, como distinta debe ser su concepción del hecho dramático: un fenómeno social y artístico que exige una constante labor de estudio y

---

Teatro da Crueldade. Por outra parte, Manuel Lourenzo –fundador do TEATRO CIRCO– exercería como corresponsal en Galiza da revista madrileña, colaborando esporadicamente desde agosto de 1968.

<sup>26</sup> O artigo de Formosa está datado en 1964.

experimentación [...]. Si el teatro profesional es insuficiente [...] es preciso abandonar la actual relación de dependencia para asumir plenamente unos objetivos propios y concretos. Y la única solución que, hoy por hoy, se nos revela factible no es la de intentar acceder paulatinamente al plano profesional para emprender desde allí una labor transformadora, sino integrarnos en una estructura capaz de unificar esfuerzos y alcanzar desde la cima lo que, individualmente, se hallaría demasiado lejano [Sanchis Sinisterra 1965: 64].

## **2.5. Evolución do Teatro Independente**

Canto á evolución do TI, cabe sinalar, en primeiro lugar, que este movemento se ten manifestado de maneiras moi dispares ao longo do tempo, con maior ou menor vitalidade segundo a comunidade a que nos refiramos. Non obstante, Fernández Torres [1987: 11-12] distingue, a nivel estatal, tres etapas fundamentais na súa historia. Nun primeiro período (1963-1967), de consolidación, o teatro non profesional (TCE, TEU e teatro amator) deslocouse devagar cara a novas formas de expresión e cara á vertebración do discurso independente. Nun segundo momento (1968-1974), de desenvolvemento, fixéronse patentes as virtudes e as eivas da nova corrente, xa instalada no panorama cultural a pesar dos continuos empecillos da Administración; e, por fin, na última fase (1975-1980) o TI comezou a resultar insuficiente e viu a necesidade de adaptar as súas actividades aos novos ares democráticos.

### **2.5.1. Período de consolidación (1963-1967)**

Entre os anos 1963 e 1967 os colectivos teatrais non comerciais organizaron un bon número de experiencias (festivais, coloquios, propostas de asociacionismo etc.) que crearon un ambiente propicio para o incipiente TI tomar forma. Do «Festival de Teatro Contemporáneo»<sup>27</sup> (Xixón, 1963) saíu, por exemplo, unha primeira tentativa de

---

<sup>27</sup> Para unha visión panorámica sobre o festival asturiano e a AITE, véxase «Para una asociación independiente de teatros experimentales» 1964; Martínez Bjorkman 1966; e Sanchis Sinisterra 1970.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

federación dos grupos non profesionais que coallaría, aínda que por pouco tempo, nunha «Asociación Independente de Teatros Experimentales» (AITE) –cuxo principal órgano difusor sería a revista *Primer Acto*–. Nos coloquios que acompañaban o Festival manifestaríase unha nova maneira de entender a escena –en conexión coa sociedade en que estaba inserida–, o que, como apuntou Martínez Bjorkman [1970: 17-18], alcanzaría maior significado vindo dunha pequena cidade do norte:

No era, pues, un impulso renovador instado por un grupo. No era, asimismo, un entusiasmo romántico elaborado desde el «gran Madrid». Era una exigencia cultural que encontraba un cauce a escala de la nación desde una capital de provincias.

Pouco despois celebráronse as «Jornadas Nacionales de Teatro Universitario» (Murcia, 1963), das cales xurdiron as «Bases Generales para la Reestructuración del Teatro Español Universitario» a prol da promoción, coordinación e estabilidade dos TEUS e con innumerábeis apelacións á colaboración do aparello do Estado [Fernández Torres 1987: 25-29].

Dous anos máis tarde, tiveron lugar as «Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual»<sup>28</sup> (Córdoba, 1965), onde o TI se perfilou como única vía posíbel para a renovación do teatro español –a pesar de que a solidez na estruturación do movemento aínda demoraría en chegar–.

No «I Congreso Nacional de Teatro Nuevo»<sup>29</sup> (Valladolid, 1966) propuxéronse unha serie de medidas orientadas á flexibilización do aparello organizativo do Franquismo canto á materia teatral, como a construción dunha «Federación Nacional de Teatro Independente» que, dalgunha maneira, tomase o relevo da frustrada AITE de Xixón; a ampliación dos requisitos para considerar apto un local para as representacións ou a inclusión de estudos teatrais nas universidades, entre outras.

---

<sup>28</sup> Para unha visión máis pormenorizada, consúltense Martínez Bjorkman 1970 e as «Conclusiones de las Conversaciones Nacionales sobre Teatro Actual de Córdoba» [Fernández Torres 1987: 45-46].

<sup>29</sup> Véxase Fernández-Santos 1970 e tamén as «Conclusiones del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo de Valladolid» [Fernández Torres 1987: 53].

### 2.5.2. Período de desenvolvemento (1968-1974)

O ano 1968<sup>30</sup> inaugurou unha nova etapa que, a pesar de presentar numerosos puntos escuros, resultou decisiva na evolución do TI. A revolución cultural acontecida na capital francesa provocou a expansión por toda Europa dunha forte corrente de inconformismo, intensificada co conflito bélico de Vietnam, con claras consecuencias no teatro: a sociabilización do TI e a transformación de moitos grupos teatrais de corte burgués en colectivos contestatarios<sup>31</sup>:

Les événements de Mai 1968 mirent à rude épreuve le nouveau théâtre de France. Le Festival de Nancy connut de façon anticipée des épisodes tumultueux. Deux spectacles annoncèrent la fête des rebelles de Mai : *Le Roi de la Chandelle* d'Oswaldo de Andrade fut une «mise en pièces» du théâtre par lui-même et *Fire*, pièces courtes du Bread and Puppet, une évocation de la guerre du Vietnam, constitua l'exemple éphémère d'un théâtre d'invention politique, qui conjugait mythe et actualité. Avec les événements, on eut dit que la scène était dans la rue. Mais la rue finirait par déstabiliser la scène. Des groupes d'acteurs quittaient le théâtre pour aller dans les usines rejoindre les grévistes et les distraire. La création collective: telle était la nouvelle utopie [Figuro / Carbone 2005: 225-226].

Desde este momento<sup>32</sup> até 1974 o TI gañará maior consistencia e experimentará avances moi significativos –fundamentalmente no que atinxe ao aumento da súa presenza en todo o Estado– grazas, sobre todo, á estruturación de circuitos de representación alternativos, á conquista dalgúns locais comerciais e á profesionalización de certos grupos. Con todo, fixéronse sentir enormemente as limitacións internas (desencontros provocados polo convivio entre compañeiros de orixes sociais diferentes e con concepcións moi diversas a respecto do feito teatral; falta de medios de produción propios etc.) e externas (ilegalidade, manipulación feroz por parte da Administración e

---

<sup>30</sup> Sanchis Sinisterra [1970b] fará referencia ao elevado número de colectivos teatrais xurdidos entre 1967 e 1968.

<sup>31</sup> Estes colectivos popularizarían diversas correntes artísticas (o teatro de participación, o *Off-off Broadway*, o teatro radical, o *happening*, o *event* etc.).

<sup>32</sup> A respecto da situación teatral da altura e das súas posibilidades inmediatas, véxase Sanchis Sinisterra 1969.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

mesmo dos sectores de oposición ao réxime) do traballo independente [Sanchis Sinisterra 1970b].

O «Festival Internacional de Teatro Independiente»<sup>33</sup> (Donostia, 1970) –máis coñecido como «Festival Cero» (FC)– será un bo exemplo da complexa realidade do TI na altura e suporá un punto de inflexión na irregular traxectoria do movemento.

Co obxectivo de proxectar no exterior a imaxe cultural de Donostia, o «Centro de Atracción y Turismo» (CAT) e a Comisión de Cultura do concello propuxéronse organizar unha mostra teatral<sup>34</sup> con carácter anual a imitación do «Festival de Nancy» francés. Para este fin solicitouse a colaboración do grupo madrileño LOS GOLIARDOS, a quen se encomendou a secretaría técnica do evento.

Porén, pouco antes de se inaugurar o FC, comezaron a aparecer as dificultades (retirada das axudas institucionais; petición oficial dun ensaio previo de todos os espectáculos; problemas en relación aos trámites legais para as representacións) e, perante esta situación, unha serie de participantes decidiu interromper o festival como estratexia para reivindicar a liberdade de expresión. Presentaríase unha moción contra esta polémica decisión, mais non chegaría a prosperar, polo que o FC –que nun primeiro momento fora concibido como o acontecemento cultural que axudaría a profundar na definición e evolución da nova corrente– acabaría por evidenciar desde dentro a natureza contraditoria<sup>35</sup> do TI.

Tras a controvertida experiencia basca, chegou un trienio en que desde o «Ministerio de Información y Turismo» –co denostado ministro Alfredo Sánchez Bella

---

<sup>33</sup> Para coñecer o programa do FC, véxase *Primer Acto* 119, 1970.

<sup>34</sup> Alén da mostra de espectáculos gratuitos a concurso –cun xuri non académico, vinculado estreitamente ao TI–, o FC contou con sesións de lectura de diferentes ponencias, seguidas de debates libres.

<sup>35</sup> O director de *Primer Acto* analizaría con atención o desenvolvemento do FC [Monleón 1970a]; e, de outubro a decembro de 1970 publicaríanse na revista madrileña os resultados dun inquérito realizado sobre o controvertido festival.

Na longa traxectoria do TI encontraremos –non só en *Primer Acto*, mais tamén noutras publicacións– unha extensa relación de inquéritos sobre o citado movemento (definición, obxectivos, logros, formación teatral, resposta do público, críticas), o que deixa patente a necesidade de autoxustificación dos novos colectivos. Podemos citar, entre outros documentos, a «Encuesta al Teatro Independiente» 1966; a «Encuesta a los actores del teatro independiente» 1967, ou a «Encuesta a los directores de teatro independiente» 1967.

á cabeza– se recrudecería a represión, para logo vivirse un novo rexurdimento do TI<sup>36</sup> que tería como un dos seus fitos a fundación do «Estudio de Teatro» (ET)<sup>37</sup>. Aparecido en 1974 na capital española a raíz dun curso sobre o método de traballo colectivo<sup>38</sup>, este organismo propúñase mellorar substancialmente tanto a (in)formación dos colectivos independentes canto a distribución dos seus espectáculos.

O ET poría as bases de futuras agrupacións ligadas ao TI, como a «Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales» (ANGPP)<sup>39</sup> e a «Federación Nacional de Teatro Independiente» (FNTI) –que viría substituír a primeira–. No entanto, a pesar do avance que supuxo na cohesión do TI, o ET non chegou a cristalizar, se callar porque no canto de eliminar intermediarios na xestión da actividade independente os multiplicaba, alén de centralizar excesivamente a organización.

### 2.5.3. Período de reformulación (1975-1980)

Na fase final do movemento independente (1975-1980) produciuse a obrigada reformulación do TI baixo o prisma da mudanza político-cultural provocada pola morte de Franco, o comezo da transición e o desenvolvemento das primeiras medidas conducentes a unha reforma política integral.

---

<sup>36</sup> Para un balance da situación do TI inmediatamente anterior á desaparición do ditador, revívese Tábano / Ensayo Uno-En Venta / Teatro de la Ribera / Heras 1987 [documento datado en outubro de 1974].

<sup>37</sup> O ET presentaba unha estrutura federativa e agrupaba os colectivos máis estábeis e algúns xornalistas relacionados coa actividade teatral. O traballo articulábase en tres departamentos: información (creación dun arquivo dos grupos, elaboración dun *Boletín de Circulación Interna*, publicación da revista *Pipirijaina*, mantención das relacións intergrupais no ámbito nacional e internacional), formación (programación de cursos ministrados por profesores fixos e monitores eventuais) e difusión (organización de xiras, resolución de trámites administrativos etc.). No momento do seu nacemento conformarían o ET cinco grupos madrileños, un de Barcelona, un de Valencia, un de Sevilla e un da Coruña.

Para ampliar información sobre as propostas desta organización, véxase Estudio de Teatro 1974.

<sup>38</sup> Este curso, que tivo lugar a mediados de decembro de 1973 no «Instituto Alemán» de Madrid, levou por título «Método de Trabajo Colectivo» e foi leccionado por Enrique Buenaventura –actor, dramaturgo e director do Teatro Experimental de Cali (Colombia)–. Das «Actividades Paralelas» do seminario resultaría a redacción dun «Anteproyecto de organización de los colectivos independientes» a imitación da das «Corporaciones Teatrales» latinoamericanas.

<sup>39</sup> Para máis información canto á ANGPP, revívese o «Proyecto de estatutos de la Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales» [Fernández Torres 1987: 213-219] –datado en Madrid a 14 de abril de 1974–, e tamén a «Acta de reunión de la Junta General de la Asociación de Grupos Profesionales y Paraprofesionales de Teatro Independiente» [Fernández Torres 1987: 257-261] –asinada en Madrid a 3 de novembro de 1974–.



## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

O punto de arranque desta nova –e derradeira– etapa foi a folga de actores profesionais desatada en Madrid en 1975 por causa da revisión do convenio colectivo do sector –representado por vez primeira por individuos elixidos democraticamente– e pola demanda de creación dunha Asociación de Actores [Pérez Coterillo 1976]. Aínda que a protesta non afectaba directamente os colectivos independentes, estes solidarizáronse cos compañeiros e suspenderon as actuacións programadas quer en salas comerciais quer en locais alternativos. Entre tanto, os independentes aproveitaron a coxuntura para demandaren melloras nas súas condicións laborais: vantaxes fiscais e créditos sindicais para as cooperativas teatrais<sup>40</sup>; Seguranza Social; mutualidade e dereito de sindicación<sup>41</sup> para os seus membros etc. Mais estas peticións non recibirían resposta institucional, o que precipitaría a evolución de moitos grupos. Algúns, sen apoio, desaparecerían; outros loitarían para defenderen os seus intereses e, ignorados pola administración, irían dando os primeiros pasos cara á profesionalización.

As expectativas creadas após a desaparición do ditador –nese mesmo ano– non se cumprirían inmediatamente<sup>42</sup>; nos primeiros tempos do posfranquismo o continuismo en materia artística foi a tónica xeral: continuarían sen mudanzas a actividade do teatro estatal e os espazos dramáticos de Televisión Española; a política teatral dos organismos locais sería inexistente; manteríanse os altos cargos do «Consejo Superior de Teatro» e da «Dirección General del Teatro», co mutismo do sector da oposición etc. En definitiva, da vitalidade artística que supuxeron as décadas de sesenta e setenta pasaríase á desilusión que a democracia conlevaría no seu inicio, coa evidente perda de interese a respecto do TI por parte dos sectores que até o momento lideraban a oposición antifranquista.

En consecuencia, e como reacción contra o inmovilismo, a voz do TI se faría sentir cada vez máis alto, con maior practicidade e concreción nas propostas. Así, a finais de 1976 e perante a falta de alternativas da Administración a respecto do teatro,

---

<sup>40</sup> A cooperativa perfilouse como o formato legal idóneo para os grupos do TI, xa que incidía no carácter innecesario da figura do empresario/intermediario, monopolizador dos locais legais e responsábel do grande desemprego existente entre os profesionais do teatro.

<sup>41</sup> Para conseguir o recoñecemento do dereito de sindicación dun actor era preciso obter un contrato laboral de seis meses.

<sup>42</sup> Para profundar neste aspecto, consúltese Fàbregas 1972.

veu a luz a «Asamblea de Teatro Independiente Profesional» (ATIP) de Madrid, que aspiraba a exercer como órgano teatral democrático que, no novo contexto político, servise para reivindicar a continuidade do TI, así como a abolición da caduca lexislación teatral (censura, «Policía de Espectáculos», «Ley de Locales»). Recuperáronse as exixencias do TI durante a folga de actores do ano anterior e formuláronse novas demandas<sup>43</sup> de tipo económico (reparto equitativo do diñeiro público destinado ao teatro; democratización da «Sociedad General de Autores de España» (SGAE)) e de tipo cultural (apertura da rúa á expresión artística; ensino obrigatorio do teatro e creación dunha programación estábel nos centros educativos; fundación de novas escolas teatrais e reformulación das que estaban en activo).

A «Federación Nacional de Teatro Independiente»<sup>44</sup> (FNTI), que xurdiu da ATIP, non fará máis que acrecentar a longa lista de reivindicacións. Solicitaranse, entre outras medidas, a desaparición total de multas e impostos («Tráfico de Empresas», «IRPF», o «Impuesto de Menores»<sup>45</sup>) e a racionalización dos gastos dos «Teatros Nacionales»; instarase aínda ao recoñecemento profesional<sup>46</sup> dos grupos independentes e, por tanto, ao fomento dunha práctica teatral descentralizadora.

En Cataluña a folga de actores profesionais de 1975, respondida contundentemente polas autoridades, tamén provocou reaccións, como a posta en

---

<sup>43</sup> Estas demandas serían plantexadas por escrito ao novo «Director General de Teatro», Francisco Mayáns, tal e como se recolle nos «Estatutos de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional de Madrid» [Fernández Torres 1987: 275-276].

<sup>44</sup> Véxase Comisión Provisional Delegada para la Constitución de la Federación de Grupos de TI 1976.

A finais de 1976, a ATIP –integrada na altura por trinta e tres colectivos teatrais, dúas salas estábeis e unha serie de Encontros e Festivais– revisará brevemente as principais conquistas do TI e insistirá máis unha vez na enumeración das súas carencias.

Para máis información, consúltese o «Primer comunicado público de la Asamblea de Teatro Independiente Profesional» [Fernández Torres 1987: 311-312].

<sup>45</sup> Un 5% da recadación do grupo en cada función ía destinado ao pagamento dun imposto para a protección de menores, o que, para alén do prexuízo económico, redundaba na consideración do teatro como unha actividade «de luxo», completamente prescindíbel.

<sup>46</sup> Os integrantes dos colectivos de TI non podían acreditar a súa profesión –non dispuñan do «cartón azul» outorgado aos empresarios–, xa que o Sindicato Vertical non recoñecía o seu labor no ámbito teatral. Para un grupo destas características posuír entidade xurídica, debía dar de alta un dos membros como empresario comercial e funcionar como unha empresa, pagando a Seguranza Social aos seus traballadores como empresarios e como contratados.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

andamento de dous festivais complementares, o «Grec-76» e o «Off-Grec»<sup>47</sup>– organizados pola «Asamblea d’Actors y Directors» (AAD)–. A pesar do éxito de ambas as mostras, a AAD sufriu pouco despois unha escisión interna<sup>48</sup> que a fixo perder forza. Os disidentes manifestarían a súa disconformidade en relación á política de pactos iniciada pola AAD que, reivindicando a recuperación do Estatuto de Autonomía de 1932, pechaba a saída cara á autodeterminación política e profesional<sup>49</sup>:

Partimos del hecho de que, en tanto que trabajadores, no tenemos por qué asumir las propuestas de producción del sistema, que tienden a convertir el teatro en un negocio o en un aparato de reproducción ideológico, sino que tenemos que convertir en realidad el hecho de que nosotros mismos seamos elaboradores, productores y distribuidores de nuestro trabajo partiendo de los presupuestos [...] que exigen de manera ineludible que concibamos el teatro y todo tipo de práctica artística como un bien social y una necesidad popular [Fernández Torres 1987: 305].

En resposta ao debate teatral formulado na altura, a «Subdirección General de Teatro» suxeriu a posibilidade de crear ou consolidar vinte «Encuentros Teatrales» de carácter anual en diferentes puntos do Estado. No transcurso do «II Festival Internacional de Teatro de Vitoria» (1976), un conxunto de promotores independentes, recollendo a proposta oficial, fundaron unha «Coordinadora de Encuentros de Teatro»<sup>50</sup> (CET). Entre os seus cometidos a CET colocaría, por exemplo, a potenciación dos colectivos menos coñecidos; a viabilización da profesionalización; a organización de actividades paralelas (xuntanzas, cursos, exposicións etc.) durante os «Encuentros Teatrales»; e o fortalecemento das relacións cos sectores progresistas da área «a fin de

---

<sup>47</sup> A Asamblea de Grupos Independentes que integraba a AAD organizou, coa colaboración de diferentes organizacións locais, unha campaña descentralizadora a respecto da denominada «Grec-76» – desenvolvida no interior do barcelonés Teatro Grec–, con representacións en espazos abertos de catro grupos diferentes [Bartomeus 1976].

<sup>48</sup> Para profundar nesta cuestión, consúltese o «Comunicado de apoyo a la “Carta abierta de los siete”» [Fernández Torres 1987: 301-306] –documento traducido do catalán, datado en setembro de 1976 e con cuarenta e dúas asinaturas–.

<sup>49</sup> O sector escindido da AAD perseguía unha xestión autónoma da actividade teatral, o que batía frontalmente cos postulados do «Estatut» de 1932. Este cedía ao goberno catalán a execución da lexislación relativa aos espectáculos públicos, negando así a autonomía teatral reclamada polo TI.

<sup>50</sup> Véxase «Sobre la organización de Encuentros de Teatro» [Fernández Torres 1987: 307-308] –datado a 1-3 de outubro de 1976–.

desenvolver unha política cultural conxunta e continuada» (Teatro de la Ribera 1987: 309-310)<sup>51</sup>.

Pouco tempo despois, a «III Semana de Teatro de Cuenca» (1977) convertiuse nunha nova plataforma reivindicativa<sup>52</sup> para o colectivo teatral. A ATIP, que nesta temporada se mostrou moi activa (manifestos, roldas de prensa, ruadas, encerramento durante vinte horas no Teatro María Guerrero), reclamou a concesión de axudas<sup>53</sup> para o TI –xunto coa ampliación das partidas orzamentarias dedicadas ao teatro– e o estudo dos proxectos<sup>54</sup> presentados pola ATIP –entre eles, a celebración dun «Congreso Nacional de Teatro»–.

Mais a mobilización non ficou aí, como tampouco ficou aí a hostilidade institucional contra o TI. En setembro do mesmo ano tivo lugar un dos varios encerramentos da Sala Cadarso<sup>55</sup> –o que desencadeou un forte movemento de contestación comandado pola ATIP que logrou a reapertura do local madrileño–; tres meses despois prohibiuse o espectáculo *La Torna*, de ELS JOGLARS, e catro membros do grupo foron xulgados nun consello de guerra e condenados a dous anos de prisión, o que provocou unha forte contestación da profesión<sup>56</sup>; a comezos de 1978 deuse a

---

<sup>51</sup> Na ponencia do TEATRO DE LA RIBERA presentada ao Festival reflexionouse á volta dos aspectos que necesariamente terían de superar en relación á organización de encontros deste tipo, dentro da concepción do teatro como axente de utilidade social. Por un lado, o seu carácter puntual, excepcional; en segundo lugar, o seu destinatario, o «especialista» (artista e crítico).

<sup>52</sup> Esta nova plataforma, denominada «Coordinadora de Encuentros», estaba integrada polas Comisións Organizadoras dos encontros de Cuenca, Granada, Valladolid e Gasteiz e formaría parte da «Asamblea de Teatro Independente (Grupos profesionales, Encuentros y Salas)», creada pouco tempo atrás. Para máis información sobre o tema, véxase o «Documento de la Coordinadora de Encuentros» [Fernández Torres 1987: 325-327] –datado no mes de marzo de 1977–.

<sup>53</sup> Consúltase «Sobre los criterios de subvención» [Fernández Torres 1987: 329-330] –datado en marzo de 1977–.

Este texto –en que se denuncia o agravio comparativo existente entre, por un lado, o TI, e, por outro, os «Festivales de España», os «Teatros Nacionales» e as compañías privadas– foi presentado á «Subdirección General de Teatro» pola ATIP.

<sup>54</sup> Revísese «Alternativas del Teatro Independente» [Fernández Torres 1987: 331-335] –documento datado en Madrid, en setembro de 1977–.

<sup>55</sup> Examínese o «Comunicado contra el cierre de la sala Cadarso» [Fernández Torres 1987: 355] –datado en Madrid a 30 de setembro de 1977 e asinado pola ATIP–.

<sup>56</sup> Véxase o «Comunicado por la libertad de Albert Boadella» [Fernández Torres 1987: 357-358]. Este documento, datado en Madrid a 23 de decembro de 1977, foi asinado por entidades como a «Coordinadora de las Organizaciones de Actores y Técnicos de Teatro», «Comisiones Obreras», «Unión General de Trabajadores», a «Promotora del Sindicato de Trabajadores del Espectáculo» e a ATIP.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

coñecer un contramanifiesto do Día Mundial do Teatro<sup>57</sup>, en protesta pola represión sufrida por ELS JOGLARS e a violencia exercida contra manifestantes pacíficos diante do Ministerio de Cultura en Madrid; e en novembro dese mesmo ano, no transcurso dunha sesión parlamentaria en que se trataron aspectos relacionados co TI, faríase referencia a un ambicioso proxecto presentado por unha formación xurdida da ATIP –a «Cooperativa de Espectáculos de Teatro Independente de Madrid»<sup>58</sup> (CETIM)–, proxecto que non chegaría a bo porto.

Desde este momento comezou a operarse, aínda que devagariño, unha tímida transformación no ámbito da política teatral, que culminaría coa desaparición da censura e na admisión de actuacións esporádicas na rúa [Fernández Torres 1987: 441]. Porén, as condicións paupérrimas en que se desenvolvía o traballo dos independentes provocou que, en determinados sectores, nacesse a idea de daren por rematada a experiencia do TI, cuxa morte xa fora anunciada en incontábeis ocasións:

[...] el tiempo del Teatro Independiente toca a su fin. La miseria artística y material que con frecuencia rodea a estos grupos hacen la situación insostenible. [...] estamos asistiendo a la dinámica de una necesidad por salir de la agotadora y estéril marcha por los caminos a la búsqueda de representaciones. Los cómicos de la lengua [sic] pueden tener encanto romántico para los ilusos revolucionaristas y los lectores de folletines ñoños, pero en realidad suponen una forma terrible de subsistencia absolutamente contradictoria con las formas sociales y aspiraciones históricas de una sociedad industrial y técnicamente desarrollada [Hormigón 1976a].

---

Algúns dos membros represaliados de ELS JOGLARS expresarían o seu sentir perante o encarceramento [Els Joglars 1978 –misiva redixida desde o cárcere no día 16 de marzo de 1978–; e Maeztu 1978].

Sobre a historia e peripecias do grupo catalán, consúltese Els Joglars 2001.

<sup>57</sup> Consúltese o «Contramanifiesto en el día mundial del teatro» [Fernández Torres 1987: 365-366] – documento datado en Madrid a 30 de marzo de 1978–.

<sup>58</sup> Revítese a «Propuesta de creación de la cooperativa de espectáculos de teatro independiente de Madrid (CETIM)» [Fernández Torres 1987: 371-378].

A CETIM, que representaba dezaseis grupos madrileños –cun total de cen integrantes–, non conseguiría a subvención requerida, que iría destinada á programación de dúas mil funcións anuais en diferentes poboacións do Estado e á apertura dunha sala en Madrid. O ministro Pío Cabanillas non respondería á interpelación socialista no Senado onde se inquería sobre este proxecto e tampouco o «Director General de Teatro», Rafael Pérez Sierra, rompería o silencio en torno a esta solicitude.

Na busca dun futuro viábel para o TI –dunha reformulación do movemento acorde cos novos tempos–, cobrou forza a fórmula dos «teatros estábeis»<sup>59</sup>, importada de Francia, Italia e Alemania. Estes complexos teatrais conxugaban as vellas ideas descentralizadoras –impulsaban o teatro desde cada comunidade e non eran incompatíbeis coa itinerancia– coa necesidade de formación, ofrecendo aos grupos a posibilidade de perfeccionarse e especializarse localmente:

Se trata de sustituir toda esta inseguridad y angustia, por un trabajo continuado, una programación coherente y un repertorio continuo, con el fin de que pueda llevarse a cabo un trabajo estable, continuo, sin altibajos, que ofrezca la posibilidad de preparación de los actores y técnicos que componen un grupo de teatro [Lapeña 1977: 25-26].<sup>60</sup>

De feito, o recurso ao concepto de «teatro estábel» non era novo na traxectoria do TI, xa que, entre 1971 e 1973, ao mesmo tempo en que se xeralizaba a itinerancia da maior parte dos grupos –como resultado da política férrea de Carrero Blanco–, algúns colectivos conseguían montar salas non comerciais, o que supuña un auténtico desenvolvemento profesional do TI en cooperativas ou compañías autoxeridas. Como apuntou Fermín Cabal [1978: 340]:

Es en estas compañías «afortunadas» donde se produce una recuperación de las tesis iniciales del TI, afirmándose cada vez más la idea de un trabajo estable (geográficamente) que permita un mayor enraizamiento en el medio social y que, asimismo, permita una mayor racionalización del esfuerzo. Trabajar básicamente en un circuito regional y conseguir su propia sala de exhibición son hoy aspiraciones compartidas por las compañías más fuertes.

Non obstante, tamén se alzarían voces –como a da ATIP– contrarias á opción dos teatros estábeis:

[...] existen planteamientos como la formación de compañías estables, de características similares a las de los teatros nacionales populares europeos

---

<sup>59</sup> No *Boletín de Información Teatral* de 1977 ofrécese un cadro –orixinalmente publicado na revista italiana *Scena*– en que se compara o teatro autoxestionado e a industria teatral pública.

Porén, o concepto de teatro estábel xa fora sinalado como saída viábel para os grupos independentes unha década antes [Buero 1967: 4].

<sup>60</sup> Ponencia presentada no «I Festival de Teatro Independiente de Andalucía».

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

(T.N.P. francés, los Stabili italianos...), que levarían consigo a formación de bloques ideolóxicos cerrados, acaparamiento de locais e substitución do actual monopolio estatal por outro a longo prazo de similares características, con lo cual volvería a reproducirse a desvinculación que as masas trabajadoras han tido do teatro durante o franquismo [Fernández Torres 1987: 333].

Con todo, resulta incontestábel que entre 1978 e 1980, coa consolidación da mudanza de réxime e co acceso á profesionalización dun significativo número de colectivos independentes –as máis das veces por medio de cooperativas, algunhas mesmo con salas propias–, a realidade política e teatral será outra:

Durante a ditadura se abrieron unos canales de distribución, generalmente controlados por militantes o forzas políticas en a clandestinidad. Al regularse a vida política éstos fueron perdiendo interés por realizar actos culturais, ya que era políticamente máis rentable organizar directamente el mítin [Heras 1979: 9].

Neste sentido resultarán reveladoras as «Conversaciones del Escorial»<sup>61</sup> (1980), en que, sen recorrer á expresión «Teatro Independente», se deseñou o organigrama dun teatro fortemente social e cultural non fundamentado no lucro.

O teatro, novamente en decadencia, xa non terá de loitar contra a ditadura, mais contra os valores éticos e expresivos da democracia burguesa:

[...] será necesario también una producción teatral distinta, que parta de una reflexión autocrítica del Teatro Independiente encaminada a encontrar un nuevo lenguaje teatral y una nueva problemática, abandonando definitivamente el teatro populista de contenido antifascista, basado en farsas y guiños cómplices con el espectador.

En este sentido, no deixa de ser inquietante ver hacia dónde empiezan a dirixirse los últimos espectáculos teatrales producidos por sectores de izquierda. Por un lado, se comienza a dar un nuevo giro hacia o formalismo, intentando aparentemente encontrar un nuevo lenguaje teatral, pero al margen de las condiciones materiales e políticas que pueden dar sentido a tal investigación.

---

<sup>61</sup> As conclusións das «Conversaciones del Escorial» –redixidas tras as reunións mantidas no Escorial a 22-25 de maio de 1980– foron asinadas por máis de vinte e cinco colectivos da Coruña, Asturias, Bilbao, Vitoria, Pamplona, Barcelona, Valladolid, Madrid, Murcia, Badaxoz, Elche, Sevilla e Granada [Fernández Torres 1987: 433-436].

Por otro, la recuperación del sainete y del neorrealismo, intentando incrustar en él contenidos políticos de izquierda. Por último, a la sombra de los proyectos del Teatro Estable o Teatro Nacional Popular, una recuperación de elementos de realismo socialista mal encubiertos de «realismo dialéctico» [Pérez Coterillo / Heras / Fernández Torres 1979: 528-529].

Verificarase tamén que o acceso ao mundo do teatro subvencionado traerá consigo luces e sombras –e estas últimas ameazarán con escurecer os principais presupostos sociais, políticos e artísticos asumidos na etapa anterior–.

[...] la falta de experiencia de los grupos en el manejo de los fondos públicos hace prever, si no se hace con mucho cuidado, un tránsito sin solución de continuidad entre la «mística de la pobreza», de que antes se les acusaba, a la ampulosa condición de «nuevos ricos». [...] La política teatral [...] debe gestar por un lado un teatro que luche **dentro del Aparato de Dominación**, pero, al mismo tiempo, debe promover un teatro y unos circuitos alternativos **en contra del Aparato de Dominación**, si no quiere perder su condición de opción de izquierdas y terminar por verse envuelto en una doble trampa: no haber creado un nuevo público y haber picado el anzuelo de un teatro de «qualité», evidentemente electoralista, pero escasamente revolucionario [Heras 1979: 11].

## **2.6. Balance do Teatro Independente**

Desde os seus inicios, o TI propúxose, como o TCE, dar saída a novas inquietudes expresivas e a linguaxes vangardistas dentro do marco sociopolítico do Franquismo, mais, á diferenza do segundo, cun traballo autoxestionado –afastado da tutela estatal– e firmemente posicionado fronte á ditadura. Con efecto, o movemento independente fíxose dono da esfera cultural en virtude do seu carácter rupturista tanto no plano estético (exploración de novos autores, satelización do texto, creación colectiva, integración do público no espazo escénico) como no que atinxe á relación co público e coa Administración estatal (descentralización da actividade teatral, violación da sesión única, instauración de prezos populares, loita contra a censura).



## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

Con todo, se ben as conquistas do TI foron numerosas, tamén o foron os seus erros ou defectos, as máis das veces provocados polas condicións extremas<sup>62</sup> en que se desenvolvía o labor dos grupos –e que determinaron en gran medida o estilo das montaxes–: a penuria económica (falta de apoio económico, recadacións baixísimas, supervivencia grazas ás axudas dos membros dos grupos), o que impedía a dedicación exclusiva ao teatro e a mellora das condicións laborais en xeral; a represión exercida contra os actores; a censura de determinados textos ou espectáculos etc. Así o expresaba Guillermo Heras [2003: 183]:

El teatro independiente constituyó un lenguaje contra toda la simbología franquista, pero a cambio quedó profundamente marcado por la represión exterior y por la constante autocensura. Sus claves eran el chiste de doble sentido, el uso de los estilos enraizados en la tradición popular, los símbolos camuflados, la criptología, la farsa, el sarcasmo, y ese cierto mal acabado final, que se justificaba por querer dar naturalidad y frescura al montaje, cuando, en realidad, no hacía sino ocultar nuestras propias incapacidades estéticas, fruto de un aprendizaje autodidacta.

Noutros casos a responsabilidade dos desacertos só pertence aos propios grupos. Por veces abusouse do mimetismo<sup>63</sup> a respecto de determinadas tendencias dramáticas sen a necesaria preparación previa, o que nalgunhas ocasións propiciou certo didactismo nas montaxes, un excesivo esteticismo ou unha politización exenta de contido:

[...] la juventud española [...] por carecer de un método claro con el que interpretar el significado de la insatisfacción que le produce el ambiente en que se desenvuelve, acude inconscientemente a las actitudes más anarquizantes, impregnadas de un inequívoco olor a radicalismo estético o, si se quiere, a un señoritismo de izquierda [Fernández-Santos 1966: 6].

---

<sup>62</sup> Para unha análise pormenorizada das dificultades e contradicións encaradas polo TI, véxase Sanchis Sinisterra 1970b [ponencia lida no FC] e tamén Heras 1979.

<sup>63</sup> En «Método y contenido de la experiencia teatral», M.<sup>a</sup> Aurèlia Campmany [1970] avisaba sobre o perigo que entraña a asunción de modas teatrais sen coñecemento, rigor e coherencia. Nestas páxinas inclúese, alén do escrito en español, a versión orixinal da ponencia –presentada no FC–, que foi redixida en catalán.

O colectivo madrileño TÁBANO tamén denunciara a falta de independencia estética e orixinalidade dalgunhas encenacións independentes en Tábano 1978: 7-10.

Porén, a falta de coherencia e equilibrio nalgúns espectáculos do TI non afectaría unicamente a linguaxe estilística das encenacións, mais sobre todo a expresión artística do compromiso político:

[...] algunos grupos confundieron lo que podía ser político con lo que podríamos llamar panfletario. Es decir, trasladaron a su discurso –llamémosle artístico– no una elaboración basada en el teatro épico, de teatro de guerrilla, como se llamaba en ese momento, el teatro que procedente de Estados Unidos o de determinados lugares de Europa, sino que algunos grupos pretendieron o creyeron que bastaba con hacer un teatro de panfleto, un teatro directamente ideológico para que eso interesara a la gente [Heras 2003: 100].

Para alén de razóns de índole política e económica, o TI tamén se veu marcado desfavorabelmente por factores de tipo sociolóxico (orixe burguesa dos membros dos grupos), ideolóxico (heteroxeneidade de pensamento no seo dos colectivos; ambigüidade e mesmo contradición nos plantexamentos da actividade teatral), organizativo (descoordinación do movemento, inexperiencia), cultural (baixo nivel intelectual dos integrantes), editorial (escasas publicacións especializadas) e mesmo persoal (certa inxenuidade, talvez motivada pola excesiva mocidade).

A comezos do século XXI Manuel Lourenzo [2003: 91] resumía desta maneira o que ficou da aventura do TI:

Del viejo teatro independiente [...], propietario de sus escasos medios de producción –unos focos, una furgoneta, algunos trastos–, autogestionario e itinerante, libre de subvención y de obediencia consecuente, en suma, poco o nada controlado por los radios del poder, ni siquiera por aquel público ávido que muchas veces ni entrada pagaba, ha quedado, ¡qué sé yo! A parte de un montón de encuestas..., quizá la sobriedad y el ahorro –tras un par de décadas pavorosas en ese sentido–, el valor del espacio, la medida simbólica –representativa– del objeto, incluso, si me apuráis, de la acción, del movimiento; en fin, la «teatralidad», cualidad siempre asociada al viejo cómico de carromato, en contraposición al piruetista de cámara.

## 2. Aproximación ao Teatro Independente no conxunto do Estado español

## 3. ORIXE E CONFIGURACIÓN DO TEATRO INDEPENDENTE GALEGO

### 3.1. Primeiros pasos para a recuperación do teatro galego: da posguerra a mediados dos sesenta

O TI entrou no noso país propiciado polo lento rexurdir do galeguismo após a guerra civil e pola crise social europea da segunda metade do século XX. Desde a inmediata posguerra até mediados da década dos sesenta producíronse algunhas tentativas isoladas de recuperación do teatro galego, nomeadamente no plano literario; non obstante, e como aconteceu no resto do Estado, a verdadeira mudanza chegou co triunfo sobre o obsoleto TCE dos grupos independentes, cuxas maiores conquistas serían o afianzamento dunha dramaturxia propia e a unificación do par *teatro galego-teatro en galego*. Seguindo o exemplo do TEATRO CIRCO –o primeiro colectivo plenamente independente do país– aparecerían novas formacións dramáticas que farían desta etapa a máis activa da nosa historia teatral.

A instauración do fascismo tras a sublevación militar de 1936 trouxera consigo a represión sistemática do movemento nacionalista encetado polas Irmandades da Fala e polo Grupo Nós –principais artífices da construción dunha dramaturxia de noso que, infelizmente, non conseguira consolidarse–. En palabras de Laura Tato [2000: 445-446]:

[...] a dictadura do xeneral Francisco Franco paralizou tódalas actividades culturais e políticas tanto galeguistas como nacionalistas, mais isto tivo como excepción a determinados coros populares. Neste aspecto, o réxime franquista seguiu o modelo da dictadura de Primo de Rivera ó permiti-la continuidade daquelas manifestacións que non resultasen politicamente perigosas [...].

Así, os coros seguiron levando a escena, nos seus festivais, pezas de carácter costumista, é dicir, obras breves de ambientación rural, con tipos populares e de temática festiva.

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

Sen se poder expresar libremente, o teatro<sup>64</sup> –e, no xeral, a vida cultural– iría retraíndose até deixar de se manifestar en foros abertos.

Porén, este proceso desgaleguizador comezou a remitir paseniñamente a partir de 1950. A morte de Castelao no exilio actuou como revitalizador do sentimento nacional galego e, nese mesmo ano, un grupo de intelectuais decidiu promover un galeguismo de corte culturalista, afastado de calquera intencionalidade política. Con este fin nacía a editorial Galaxia, que viría canalizar un conxunto de iniciativas –quer no ámbito da recuperación da nosa dramaturxia clásica quer no da difusión das pezas contemporáneas– que tenderían unha ponte entre as xeracións autorais de preguerra e de posguerra. Do papel dinamizador<sup>65</sup> desempeñado por esta empresa no marco imposibilista da altura informaba anos despois Ramón Piñeiro [1975: 66], un dos seus fundadores:

Durante anos, Galaxia foi o único órgano impulsor da nosa cultura, ora dándolles presenza actual aos valores realizados no pasado, ora estimulando e dando a conocer os valores novos que iban xurdindo. Ao cabo do tempo, este esforzo afirmativo había de resultar fecundo, tanto pola abondosa contribución cultural directamente galaxiana como pola agromada de iniciativas realizadoras independentes de Galaxia. A sucesiva aparición de agrupacións culturais galegas nas nosas cidades e vilas, así como a creación de outras editoriais, ampliou e potenciou notablemente a capacidade de iniciativa e de acción da nosa vida cultural.

Así, tras anos de dominio absoluto do xénero poético producíase, por fin, a reaparición da narrativa e do teatro na nosa lingua. Nun momento en que a dramaturxia galega era unha utopía, Galaxia daba a coñecer –a través da colección «Illa Nova», na

---

<sup>64</sup> Tal e como recollen Lourenzo e Pillado [1987], desde o final da guerra até 1950 foron escasos os grupos que presentaron espectáculos en galego; entre eles, podemos destacar os coruñeses CÁNTIGAS DA TERRA e GT SANTA LUCÍA; o GT CANTIGAS E AGARIMOS de Compostela; TOXOS E FROLES de Ferrol; o lucense CANTIGAS E ATURUXOS; a COMPAÑÍA GALLEGA MARUXA VILLANUEVA de Bos Aires e o GT AIRIÑOS de Rianxo.

<sup>65</sup> Non obstante, Camilo Gómez Torres [2000: 20-27] ten demostrado que o labor recuperador da década de cincuenta foi un traballo realizado en conxunto polas diferentes plataformas –fundamentalmente poéticas– que apareceron nesa época, como a colección Benito Soto (1948) ou as editoras Xistral (1949), Monterrey (1952), Rueiro (1956) e Citania (1957).

revista *Grial*– un amplo abano de pezas orixinais<sup>66</sup> e traducións<sup>67</sup>; desde obras de Castelao, Cunqueiro e Jenaro Marinhas e da promoción universitaria galaxiana (Xosé Luís Franco Grande, Manuel María, Xohana Torres, Arcadio López Casanova, Bernardino Graña)<sup>68</sup> até textos clásicos latinos e orientais e de autores vangardistas europeos.

A nova xeración dramática que abrollou á volta de Galaxia estaba conformada por un grupo de poetas novos –moitos deles universitarios– que escribían teatro por afán normalizador, o que marcou as virtudes e os límites da súa escrita teatral. Referentes constantes destes poetas virados dramaturgos –e non só– foron o mito clásico<sup>69</sup>, a

---

<sup>66</sup> Desde a súa fundación até a chegada da democracia, Galaxia publicaría as seguintes obras dramáticas de autores galegos: *Os vellos non deben de namorarse* (1953) de Castelao; *Macías o Namorado* (1956) de Ramón Cabanillas e Antonio de Lorenzo; *A outra banda do Íberr* (1965) de Xohana Torres; *A revolta e outras farsas* (1965) de Jenaro Marinhas del Valle; *Un hotel de primeira sobre o río* (1968) de Xohana Torres; *Prisciliano* (1970) de Daniel Cortezón; *4 pezas* (1971) de Ricardo Carvalho Calero; *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* (1973) de Carlos Casares; *Don Hamlet e tres pezas máis* (1974) de Álvaro Cunqueiro; e *Teatro pra a xente* (1974) de Eduardo Blanco-Amor.

Por outra parte, na colección «Illa Nova» aparecería *Zardigot* (1974) de Euloxio R. Ruibal, e na revista *Grial* verían a luz pezas como a *Farsa das zocas*, *A arbre* e *Auto do prisioneiro*, de Ricardo Carvalho Calero, nos n.º 1, 9 e 28 respectivamente; *Orestes* de Arcadio López Casanova no n.º 2; *Monifates: O triángulo ateo*, *A chave na porta*, *Escaparate de baratillas*, *A redención*, *Pequena farsa dos amores desencontrados* e *Loucura e morte de peregrino*, de Jenaro Marinhas del Valle, nos n.º 4, 21 e 36; *A noite vai coma un río* de Álvaro Cunqueiro no n.º 10; *Nicolás Flamel* de Daniel Cortezón no n.º 12; *Nouturnio de medo e morte* de Antón Vilar Ponte no n.º 22; *Aucto de coma Santa María foi levada aos ceos pra a festa de Nosa Señora de Agosto (Refeito con textos galegos dos séculos XIII e XIV)*, en edición de Xosé Filgueira Valverde, no n.º 25; *A lagarada* e *Noite Compostela* de Ramón Otero Pedrayo nos n.º 26 e 40; e *O dragón* de Tomás Barros no n.º 38.

<sup>67</sup> Verquéronse ao galego obras de Plauto, Motoyiko, Muñiz, T. S. Eliot, Feiffer, Figueiredo, Brecht, Frisch, Anouilh, Sartre, Cabral, Giraudoux, Shakespeare, Jorge Díaz etc. Algunhas delas, aliás, serían representadas por grupos de TCE.

<sup>68</sup> A maior parte dos escritores que publicaron en Galaxia nestes anos poden encadrarse no que Laura Tato [2000: 462] e Dolores Vilavedra [2001: 255] teñen denominado «Grupo de Enlace»: o conxunto de autores que editaron pezas teatrais entre os anos cincuenta e setenta, conectando o teatro de preguerra co posterior. Intégranse neste «Grupo de Enlace» Ramón Otero Pedrayo, Eduardo Blanco Amor, Xosé Filgueira Valverde, Ánxel Fole, Álvaro Cunqueiro, Jenaro Marinhas del Valle, Ricardo Carvalho Calero, Isaac Díaz Pardo, Xosé Luís Franco Grande, Manuel María, Daniel Cortezón, Xohana Torres, Bernardino Graña, Tomás Barros, Xosé Manuel Rodríguez Pampín e Arcadio López Casanova.

Pola súa parte, Manuel F. Vieites [1996: 39-42] inclúe Cunqueiro e Marinhas del Valle (xunto con Carvalho Calero, Fole, Ramón González Alegre e Xosé Luís López Cid) na «Dramática silenciada» e, por outra banda, bautiza como «Dramática social e primeiras vangardas» a escrita de Agustín Magán, Tomás Barros, Daniel Cortezón, Manuel María, Xohana Torres, Bernardino Graña, Manuel Riveiro Loureiro, M.<sup>a</sup> Xosé Queizán, Alfonso Gallego Vila, Xosé Luís Franco Grande, Xosé Luís Méndez Ferrín, Manuel Domínguez Quiroga e Ánxeles Penas.

<sup>69</sup> En opinión de Laura Tato [2000: 488], «O teatro mítico, á volta da temática da traxedia grega, é unha constante do teatro universal en épocas de censura, cando é preciso velar baixo símbolos o que se pretende comunicar».

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

fábula<sup>70</sup> de carácter histórico-literario e o drama histórico<sup>71</sup>, canles idóneas polo seu parabolismo para reflectiren teatralmente un mundo abafado pola falta de expectativas, e, aínda, para salvaren as reticencias da censura e dun público lector desinformado e desideoloxizado.

Este grupo de escritores novos –alcumado *Escola da Tebra* [Forcadela 1996: 1074] pola angustia inherente á súa escrita– realizou, en moldes dramáticos cultos, diversos ensaios tendentes a situar naquel tempo e na nosa circunstancia as correntes do pensamento europeo da época, ás cales Galiza tiña pouco acceso. Porén, factores como o carácter elitista dos seus textos, a diglosia dominante na sociedade galega e as dificultades que encontraba na altura calquera tentativa de representación reduciron o alcance desta produción –que se deu en chamar, por veces pexorativamente, *teatro para ler*–.

Esta dramaturxia literaria –escenicamente ineficaz por falta de tradición e de vinculación co palco– era, en definitiva, consecuencia directa da inexistencia dun teatro galego non ruralista inmediatamente anterior e continuado no tempo:

Sin la coherencia que da una tradición reciente –la actividad teatral de «Irmandades da Fala» había terminado en 1926, aunque no toda la actividad teatral gallega– y en una época marcada por la represión política e idiomática, Galicia no tuvo un teatro propio ni siquiera la mínima solvencia económica,

---

Non estraña, pois, o recurso ao mito tanto nos anos sesenta [*A volta de Ulises* (1960) de Xosé Luís Franco Grande e *Orestes* (1963) de Arcadio López Casanova, pezas seleccionadas no lugués «I Certame Literario del Miño», en 1960; e *Edipo* (2003) de Manuel María, premiado en 1960 polo Centro Galego de Bos Aires] como nos setenta [*Ipólito* (2010), escrita en 1973, e *Romería ás covas do demo* (1975), ambas de Manuel Lourenzo; e *A volta de Edipo* de Ánxeles Penas, galardoada no Concurso de Teatro en Galego de Ribadavia en 1974].

Para máis información sobre o tema, véxase Ragué-Arias 1991 e tamén Fernández Roca 2002.

<sup>70</sup> Desde Galaxia e *Grial* cultivaron a fábula de carácter histórico-literario figuras senlleiras das nosas letras como Ramón Otero Pedrayo (*O desengano do prioiro*, 1952), Ramón Cabanillas e Antonio de Lorenzo (*Macías o Namorado*, 1956), Álvaro Cunqueiro (*O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca*, 1959; *A noite vai coma un río*, 1965; *Palabras de víspera e Función de Romeo e Xulieta, famosos namorados*, 1974) e Xosé Filgueira Valverde (*Aucto de cómo Santa María foi levada aos ceos prá festa da Nosa Señora de Agosto. Refeito con textos galegos dos séculos XIII e XIV*, 1969).

Tamén habería espazo para a fábula noutras editoras, como a bonaerense Citania –que publicaría *Midas e O ángulo de Pedra* (1957) de Isaac Díaz Pardo–. Alén disto, a *Cróneca do sol de inverno* de Manuel Lourenzo [escrita en 1971 e publicada en 2010] tamén se pode encadrar neste grupo.

<sup>71</sup> *Nicolás Flamel* (1966), *Prisciliano* (1970) e *Xelmírez ou a gloria de Compostela* (1974) –esta última na editora Nós, de Bos Aires–, de Daniel Cortezón, ou *Farsa de Xohana de Aviñón* (1968) de Ramón González Alegre.

artística y de estructura social que permitiera algo más que las esporádicas y en un par de ocasiones [...] gestualizadas representaciones que algunos grupos proponían en régimen de cámara, al dictado de la administración, pero también de una real y vergonzante indigencia.<sup>72</sup>

Con todo, pouco a pouco comezou a frutificar no noso panorama cultural o proceso de regaleguización social inaugurado nos anos cincuenta. A profunda crise política, económica e sociocultural que, unha década despois, afectou o país –e o resto da Europa Occidental– configurou o contexto propicio para transformacións<sup>73</sup> radicais en diferentes ámbitos, ultrapasando así o problema do esfarelamento dos vellos sistemas ditatoriais:

Tratábase dunha crise máis xeral e máis profunda: a do sistema patriarcal, que non distinguía de blocos; a crise do imperialismo e do sistema de valores persoais e colectivos que se foran asentando. A mocidade rebelouse en todo o mundo contra ese estado de cousas, e encontrou no teatro un magnífico foro para expresar as súas ideas e instalar os seus propios valores; para reinventar, en suma, a vida [Lourenzo 2000: 36].

As filosofías antiimperialistas e anticapitalistas vindas do estranxeiro traían ares novos, mais as estruturas pechadas do Franquismo continuaban a asfixiar o ambiente que se respiraba na altura. A insatisfacción era xeral: a oficialidade impuña a uniformización a todos os niveis; a literatura –única alternativa a uns medios de comunicación totalmente inocuos e mediatizados– chegaba de maneira clandestina e a saída ao exterior era, por motivos económicos, bastante infrecuente.

Neste contexto o réxime fascista precisaba relexitimar o seu sistema ditatorial, caduco e cada vez máis contestado; por outra parte, na situación de bancarrota que vivía desde comezos da década, compría abrir o camiño para a entrada do capitalismo.

---

<sup>72</sup> Conferencia «O teatro galego», pronunciada por Manuel Lourenzo no «Seminario Internacional de Teatro: Tendencias del teatro actual», que se celebrou no Instituto Alemán de Madrid a 01.02.1975 [APML].

<sup>73</sup> No conxunto do Estado a crise faríase sentir especialmente en 1967, ano en que se sucederon feitos tan significativos como o estado de excepción en Biscaia, a deportación de intelectuais e universitarios, o encerramento de dez universidades ou as loitas obreiras á volta do primeiro de maio.



### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

Adoptáronse, entón, unha serie de medidas<sup>74</sup> de cariz económico e social, orientadas á introdución dunha leve liberalización nos costumes e ao aumento do nivel de vida (maiores niveis de renda, ampliación do potencial económico das cidades etc.), que xeraron unha maior autoconfianza nos sectores contrarios ao Franquismo.

Non obstante, a pesar de que o clima orixinado pola reactivación económica conseguiu estender o conformismo nos sectores máis pasivos da poboación, provocouse, como efecto rebote, unha forte reacción contra a indiferenza e os esforzos da propaganda oficial non resultaron suficientes para acalmar a crecente oposición<sup>75</sup> ao réxime, que aumentou de maneira significativa e se manifestou en fronte moi diversas.

Para a inquieta mocidade do momento, verdadeira protagonista de tal oposición, a intervención –estritamente relegada ao papel– do apoliticismo cultural liderado por Galaxia levaba un paso vagaroso de máis; así, os máis novos –que non coñeceran a etapa máis dura da ditadura– virían tomar o relevo da xeración anterior na primeira liña da actuación social e converteríanse nos maiores axentes mobilizadores desta etapa, organizándose en grupos políticos clandestinos<sup>76</sup> de corte socialista e nacionalista moi

---

<sup>74</sup> Laura Tato [2000: 448] revela o porqué do aperturismo experimentado polo réxime franquista ao longo dos anos sesenta:

O espectacular crecemento da economía española durante esta década ten a súa explicación no contexto internacional: a axuda financeira dos Estados Unidos, a entrada de capitais extranxeiros e as divisas xeradas pola emigración e o turismo. O aumento demográfico e a emigración equilibran o mercado do traballo e unha tímida industrialización deixa abandonada a agricultura e ocasiona a inmigración masiva ás cidades. Prodúcese cambios nas estruturas sociais e nos costumes: mellora a alimentación, iníciase a incorporación á sociedade de consumo, o vello esquema familiar comeza o seu devalo pola incorporación da muller á mercado laboral, e a radio, as viaxes e o turismo crean pautas de conducta máis tolerantes que contrastan cada vez con máis forza coa ditadura.

<sup>75</sup> Desde o inicio dos anos sesenta, labregos, mariñeiros, obreiros e estudantes irían aumentando paulatinamente a intensidade das súas reivindicacións. Como exemplos podemos citar as protestas en Mazaricos pola concentración parcelaria (1962); a mobilización dos universitarios en Compostela como resposta contra o carácter autoritario da institución (1968); a reacción perante a violencia policial nunha misa por Rosalía de Castro (1969); a repulsa social a causa do despedimento dos líderes comunistas Aneiros e Pillado (1970); a loita contra a cuota da Seguranza Social Agraria (1971); o paro xeral na Bazán ferrolana –as primeiras folgas tiñan comezado en 1967–, que se saldou coa morte de dous obreiros por disparos policiais e case cincuenta feridos nunha manifestación multitudinaria (1972); as mobilizacións na Citróen de Vigo (1972); as protestas motivadas pola instalación dunha central nuclear en Xove (1974) etc.

Para máis información, consúltense Alonso Fernández 1996 e Juana / Prada 1996.

<sup>76</sup> Nas décadas de sesenta e setenta asistírase a un constante ir e vir de agrupacións políticas. O ano 1963 viu nacer o Partido Socialista Galego (PSG), o Consello da Mocidade e a Unión do Povo Galego (UPG) – que se refundaría no ano seguinte–; e na década seguinte aparecerían moitos outros colectivos: Comités de Axuda á Loita Labrega (1971-1972), Estudantes Revolucionarios Galegos (1972), Unión de

activos que, a pesar das súas diferentes estratexias, coincidirían nun punto fundamental: a concepción da cultura como elemento de transformación social imprescindible para a proxección dos novos ideais.

Desta maneira, como afirman Lourenzo e Pillado [1979], podemos apreciar xa a inicios dos sesenta as primeiras manifestacións da existencia dun desexo de restauración e actualización dramática. Do punto de vista da escrita, por exemplo, resultan significativos acontecementos como a celebración en Lugo do «I Certamen Literario del Miño»<sup>77</sup> (1960) (ao cal concorreron narradores, poetas e dramaturgos como Álvaro Cunqueiro, Daniel Cortezón, Xosé Luís Franco Grande, Manuel María, Arcadio López Casanova, Juan María Gallego Tato e Manuel Lourenzo) ou, tres anos máis tarde, a convocatoria do «Concurso Castelao de Teatro Galego»<sup>78</sup> da AC O Galo (que só chegaría a coñecer tres edicións), precedida dunha ardua «Campana do Peso»<sup>79</sup> a prol da nosa dramaturxia.

Desde a óptica escénica as perspectivas foron menos alentadoras. O teatro galego na primeira metade dos anos sesenta era case inexistente e nin sequera se coñecía un teatro comercial feito en español desde Galiza. A subordinación sociocultural da nosa lingua provocaba que a encenación no idioma propio non fose demandada como unha necesidade, o que atrapallaba o xurdimento de iniciativas teatrais cunha certa continuidade.

---

Traballadores do Ensino de Galicia (1974), Sindicato Obreiro Galego (1975), Asamblea Nacional-Popular Galega (1975) etc.

Sobre este tema, revísense Beramendi / Núñez 1995 e Beramendi 2007.

<sup>77</sup> O xuri do certame escolleu as seguintes obras: *A noite vai como un río* de Álvaro Cunqueiro; *Nicolás Flamel* de Daniel Cortezón; *A volta de Ulises* de Xosé Luís Franco Grande; *O auto do labrego*, de Manuel María; *Orestes* de Arcadio López Casanova; e *Os homes poden ser deuses* de Juan María Gallego Tato [Tato 2000: 461-462].

Finalmente, foi seleccionada a peza cunqueiriana, que non sería estreada até 1973 polo coruñés TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, nunha montaxe dirixida por Antón Naveyra Goday [Lourenzo e Pillado 1987: 149].

<sup>78</sup> No «Concurso Castelao de Teatro Galego» resultaron premiados Ánxel de la Peña (*Cando morren os faroles*, 1964), Xohana Torres (*Un hotel de primeira xunto ó río*, 1965) e Jenaro Marinho del Valle (*A revolta*, 1966) [Tato 2000: 462].

Na altura Xosé Luís Rodríguez Pardo, da AC O Facho, suxeriu a Manuel Lourenzo que encenase *A revolta* co grupo teatral da asociación; porén, o valadorense declinaría esta proposta por estimar que a peza resultaba pesimista e pouco apropiada para aquel momento.

<sup>79</sup> A «Campana do peso» consistiu na recadación de axuda económica na rúa para dotar o premio [Tato 2000: 461-462].

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

No entanto, naquela altura a máxima aspiración do pobo galego conscienciado era, sen dúbida, unha democratización que chegase aos sectores tradicionalmente marxinalizados da vida pensante do país. Foise rexeitando paulatinamente a concepción minoritaria e elitista da cultura –resultado da fatalidade histórica máis que da vontade dirixente dunha clase social–, o que fixo do *popularismo*<sup>80</sup> unha constante nestes anos. Así, cando a *preocupación galega* comezou a saltar á rúa, ás aulas e ás tribunas, tamén foi conseguindo espazo no movemento teatral, ben na súa face literaria ben na súa face escénica.

Non sorprende, pois, que se aproveitase a «Ley de Asociaciones»<sup>81</sup> de 1964 para tecer unha extensa rede de agrupacións culturais<sup>82</sup> por toda a nosa xeografía; regaleguizadoras das clases medias –aparecerían primeiramente nas urbes–, estas entidades de vontade popularizadora unirían os seus esforzos en favor da normalización da cultura e da lingua galegas en campos tan significativos como o ensaístico, o pedagóxico, o eclesiástico ou o xornalístico, potenciando a capacidade de acción da esfera cultural galega.

Manuel Caamaño [1974: 140], presidente da AC O Facho<sup>83</sup> de 1966 a 1978, explicaba o sentido destas iniciativas:

[...] os traballos responden a unha concepción integral da problemática galega. Os temas literarios, os artísticos, os socioeconómicos, os lingüísticos, os históricos, os educacionáis, ou os relacionados co Dereito, teñen cabida no

---

<sup>80</sup> Cómpre diferenciar entre *popularismo* e *populismo*. O primeiro termo fai referencia á democratización do teatro, quer dicir, ao achegamento deste ás esferas sociais máis afastadas do feito teatral; o *populismo*, pola súa parte, ten connotacións pexorativas, pois presupón a submisión ás inclinacións estéticas do público co obxectivo de aumentar o número de espectadores.

<sup>81</sup> Véxase «Asociaciones. Ley Reguladora», lei n.º 191/64 do 24 de decembro de 1964, publicada catro días máis tarde no n.º 311 do «Boletín Oficial del Estado Gaceta de Madrid».

<sup>82</sup> Beramendi e Núñez [1995] ofrecen unha completa listaxe das asociacións máis dinámicas destes anos, entre as cales podemos salientar O Galo (1961) e O Eixo (1973) en Santiago de Compostela; O Facho (1963) e Alexandre Bóveda (1976) na Coruña; a Asociación Cultural (1965) en Vigo; Os Novos (1963) e Amigos da Cultura (1967) en Pontevedra; Auriense (1967) en Ourense, Solpor (1972) en Celanova, Os Cigurros (1973) na Rúa, Os Choupos (1975) en Verín e Abrente (1969) en Ribadavia; Valle-Inclán (1966) en Lugo, Francisco Lanza (1972) en Ribadeo e Sementeira (1972) en Viveiro.

Como revisión do asociacionismo cultural galego entre os anos 1961 e 1975, pode verse Gurriarán 2012.

<sup>83</sup> Para coñecer pormenorizadamente a traxectoria da AC O Facho, consúltese o volume *A agrupación cultural O Facho. A Coruña na cultura galega*, editado en 1991.

quefacer de cada asociación. A consciencia dos problemas aguilloantes que abafan a Galicia está presente decote, e así foi nas cidades onde inicialmente comezaron a crearse estes grupos. Hoxe están presentes nas vilas e nos núcleos de tipo rural. E a constitución de outros novos continuará, xa que a incorporación das xeneracións mozas ao labor de restauración da personalidade de Galicia é constante.

Alén diso, os colectivos recreativos funcionaban, en moitos casos, como encubridores dos partidos na clandestinidade:

Mediante unha actividade cultural en aparencia folclorista e politicamente inocua (cursos de galego, de gaita ou de danza, constituicións de grupos e escolas de teatro, nalgúns casos emisións radiofónicas en galego, etc.), as novas asociacións serviron ao mesmo tempo de centros de adoutramento e de debate político sobre problemas políticos, sociais e económicos, e marcaban os novos rumos que estaba a tomar o galeguismo nos anos 60 [Beramendi / Núñez 1995: 216].

Estas agrupacións culturais –xunto con sindicatos ilegais, asociacións de veciños, teleclubs, estudantes universitarios<sup>84</sup> e particulares vinculados á esquerda– foron os aliados de excepción do TI, actuando como intermediarios entre as novas propostas dramáticas e o público e, tal e como se demostraría poucos anos máis tarde<sup>85</sup>, como pezas fundamentais na engranaxe teatral da época; combateron o minifundismo folclórico da cultura estatal –buscábase máis do que nunca a (in)formación e a

---

<sup>84</sup> Por volta de 1968 –ano da revolta xeral na universidade– produciuse nas aulas un claro rexeitamento ao centralismo autoritario e, a partir dese momento, experimentouse unha progresiva democratización da vida diaria da universidade compostelana; afastada da cultura galega e ignorando case por completo a realización dramática, esta institución dera durante anos numerosas probas de ser un ente fundamente elitista, desvencellado do seu entorno, promotor tan só de manifestacións teatrais alleas á nosa realidade.

Malia isto, o novo talante converteu o universitario nun espectador asiduo e apaixonado discutidor da incipiente escena galega e, por tanto, nun elemento clave na contratación –no seu lugar de orixe, as máis das veces, e máis tarde na propia universidade– dos colectivos teatrais independentes.

Co decorrer do tempo –concretamente en 1974– a Facultade de Filosofía e Letras da Universidade de Santiago de Compostela (USC) crearía unha Aula de Teatro que, baixo a dirección nun primeiro momento de Xosé María Dobarro e posteriormente de Miguel Anxo Gómez Segade, exercería non só como centro contratante de espectáculos, mais como un dos máis destacados dinamizadores do teatro en Galiza.

<sup>85</sup> En 1973, a AC Abrente convocaría a «I Mostra de Teatro Galego de Ribadavia», a primeira experiencia conxunta da nova escena galega.

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

intervención no plano artístico<sup>86</sup> (música, pintura, literatura) e lingüístico-literario<sup>87</sup>–; alentaron a aparición de colectivos teatrais ofrecéndolles un marco legal e un público fiel; participaron na difusión da obra de autores significativos por medio de representacións, coloquios e mesas redondas; e, aínda, contribuíron a dotar o TI da súa ubicuidade característica, construíndo, en colaboración cos grupos, un auténtico circuito teatral.

## 3.2. «Teatro Dependente» en Galiza

Á marxe das montaxes das compañías comerciais<sup>88</sup> que se desprazaban pola xeografía estatal durante a época estival, o público dalgunhas cidades podía contemplar en enormes escenarios<sup>89</sup>, a prezos relativamente módicos ou mesmo gratuitamente, varios espectáculos –primeiro asignados a unha compañía, despois concedidos a través

---

<sup>86</sup> Os anos 1967 e 1968, coa fundación do TEATRO CIRCO, a aparición da Nova Canción Galega (NCG) –co grupo musical Voces Ceibes á cabeza, que se presentaría nun multitudinario recital universitario celebrado na Facultade de Medicina da USC a 26.04.1968– e a creación da Estampa Popular Galega (EPG), advertían dunha decidida mudanza de rumbo no noso panorama cultural; rapidamente teatro e música virarían protagonistas da intervención sociocultural, chegando a actuar conxuntamente –aínda que de maneira puntual– nos anos vindeiros, partillando información sobre entidades contratantes, locais, eventos etc.

Sobre a NCG, revítese Araguas 1991; e para máis información sobre a EPG, véxase Haro 2011.

<sup>87</sup> A reivindicación lingüística e literaria ocupou un lugar moi destacado na revitalización da cultura galega. Neses anos viviuse a auxe da Nova Narrativa Galega e da poesía social; coñecéronse novas tentativas de normalización e politización da nosa lingua; organizáronse un bo número de cursos, seminarios, conferencias e recitais poéticos; conmemorouse desde 1963 o Día das Letras Galegas; adquiriu entidade o ensaio sociolingüístico etc.

<sup>88</sup> Neste aspecto, o panorama non mudaría na década seguinte, como testemuñaba un artigo de 1973:

[...] a Galicia sólo llegan algunos de los éxitos teatrales de la cartelera madrileña, y no siempre los mejores, en la temporada primaveral-veraniega, cuando las compañías madrileñas –a veces, cargadas de «segundas figuras»– vienen a traer el alimento espiritual a un determinado público, que se conforma con vodeviles, comedias insustanciales y dramas decimonónicos» [Gaciño 1973b].

<sup>89</sup> Na Coruña habilitouse para este cometido a Praza de Touros ou a Praza de María Pita –onde se chegou a construír un teatro portátil, sofocante e sen acústica, que, tras a súa estrea, ficou abandonado nun canto durante meses–. Outros lugares habituais para representacións de TCE na cidade herculina foron a Casa da Cultura, o Teatro Colón, o Teatro Rosalía de Castro e o adro da Igrexa de San Xorxe.

A Praza da Quintana, o Círculo Mercantil –situado na Praza do Toural– e o salón de actos do Hostal dos Reis Católicos eran os espazos en que se acostumaba representar este tipo de espectáculos en Compostela; en Vigo era frecuente asistir a montaxes deste teor no Parque de Castrelos, ao ar libre.

de concurso– dentro dos «Festivales de España» (mostras de teatro, zarzuela e ballet) e das «Campañas Nacionales de Teatro».

Coa chegada dos grupos foráneos –axentes do aparello pretendidamente descentralizador do goberno estatal– e sen a contrapartida dunha escena galega, a estrutura teatral imperante en Madrid estendíase por todo o mapa estatal cun determinado fin:

Tanto los Festivales como las Campañas de Teatro no son remiendos, sino algo más serio: la sujeción del artista a la maquinaria del estado, del hombre de teatro a las directrices del político, para el que, en esta hora, un Sartre significa, al margen de cómo se haga, un título de prestigio cara a las alianzas del mercado, cuando no la mordaza a cualquier radicalismo cuyo grito de batalla haya sido la reclamación de un Sartre, por ejemplo [Lourenzo 1974e: 74].

En paralelo ao teatro institucional, desenvolvíase o TCE, organizado en colectivos escasos e pouco representativos que dependían directamente do Concello, da «Organización de las Juventudes Españolas» (OJE) ou dalgunha entidade de tipo cultural ou folclórico.

Nos colectivos de TCE a investigación e experimentación –obxectivos que aparecían ligados á súa propia denominación– non chegaron a existir [ver 2.2.], mais si existiu a imitación dos modelos propostos polo teatro oficial, que levaba a provincias suntuosos títulos e decorados xigantescos. Manuel Lourenzo [1974e: 74] plasmaba nestas palabras a especificidade do TCE en Galiza:

[...] el teatro de cámara se dio en Galicia con unas características propias, de semioficialidad, a medio camino entre el festejo público municipal y la exploración del futuro a través de una enorme –y siempre desordenada– puesta a prueba de textos y tendencias, e incluso la incursión, en ocasiones señaladas, a las más prestigiosas muestras del teatro en gallego. Recordemos, por ejemplo, las multitudinarias representaciones de «Os vellos non deben de namorarse», en Santiago –grupo «Cantigas e Agarimos»; director, Rodolfo López Veiga–; «Don Hamlet», de Álvaro Cunqueiro, en costosísima puesta en escena del Teatro de Cámara de la A.C.I. coruñés, dirigido por Antón Naveyra, y algunas

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

representacións do grupo compostelano «Ditea». Llevado de la mano por Agustín Magán, tal vez el más ecléctico y activo de los grupos de posguerra.<sup>90</sup>

Para alén diso, os grupos que traballaban en réxime de Cámara ou como amadores (TCE DITEA<sup>91</sup> de Santiago; TEATRO (POPULAR) KEYZÁN<sup>92</sup> de Vigo; AT VALLE-INCLÁN<sup>93</sup> de Ourense; TCE da ACI<sup>94</sup> e GT de Santa Lucía<sup>95</sup> na Coruña) só podían representar tres veces un mesmo espectáculo e raramente recorrían ao galego<sup>96</sup> nas súas montaxes. Só a partir de 1970<sup>97</sup>, seguindo o exemplo do TCE DITEA,

---

<sup>90</sup> Con dezaseis anos, Manuel Lourenzo asistira á estrea do *Don Hamlet* polo TCE da ACI [Vieites 1998, 2003].

<sup>91</sup> Para unha información máis exhaustiva sobre o TCE DITEA, fundado en 1960 por Agustín Magán –que tamén actuou como director do grupo–, véxase Magán 1980 e Rodríguez Villar 2005 e 2011.

<sup>92</sup> O TEATRO (POPULAR) KEYZÁN foi creado en 1966 por Maximino F. Queizán, quen dirixiu na nosa lingua *A lebre das ánimas*, *Amor e crimes de Juan el Pantera* e *A tía Lambida*, de Eduardo Blanco Amor, en 1974; *Polinice*, de Enrique Ablanedo e o propio Queizán, en 1976, e *As máscaras*, da autoría deste último, en 1978 [Lourenzo / Pillado 1987: 89].

<sup>93</sup> Creado por Segundo Alvarado en 1967, a AT VALLE-INCLÁN representaría en 1970 *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro [Lourenzo / Pillado 1987: 156].

<sup>94</sup> Dirixido por Antón Naveyra Goday, o TCE da ACI alternou montaxes en español –sobre textos de Valle-Inclán, Rattigan, Casona, Ionesco– con encenacións de obras galegas como *Os vellos non deben de namorarse* de Castelao e a xa referida *O incerto señor don Hamlet, príncipe de Dinamarca* de Álvaro Cunqueiro [Lourenzo / Pillado 1987: 22].

<sup>95</sup> Este colectivo, dependente do Centro Cultural e Deportivo do mesmo nome, non realizaría montaxes en galego nesta etapa; os únicos espectáculos no noso idioma datan de 1948, o ano da súa fundación: *Sinxebra*, de Armando Cotarelo Valledor e *Estadeña*, de Manuel Lugrís Freire [Lourenzo / Pillado 1987: 141].

<sup>96</sup> Durante os anos sesenta os grupos teatrais de Cámara que introduciron no seu repertorio pezas en galego foron o TCE AS BURGAS (1969) de Ourense (*Os vellos non deben de namorarse* de Castelao, en 1969); o TEATRO POPULAR GALEGO (1966) de Vigo (*A raposa e as uvas* de Figueiredo, traducida por Xosé Luís Méndez Ferrín e M.<sup>a</sup> Xosé Queizán, e *A p... respetuosa* de Sartre, verquida ao galego por Francisco Fernández del Riego, estreadas en 1966 e 1968 respectivamente); e a Aula de Teatro do Liceo de Betanzos CANDILEJAS (1968) (*O que di si, o que di non* de Bertolt Brecht, en tradución de Xesús Alonso Montero, en 1968) [Lourenzo / Pillado 1987].

Tamén o TEU de Filosofía e Letras da USC realizaría unha incursión no teatro galego, estreando en 1961 o *Orestes* de Arcadio López Casanova [APML].

<sup>97</sup> A maior parte das agrupacións de TCE de Galiza desaparecería –aínda que non inmediatamente– e outras, como o TCE DITEA, irían galeguizando progresivamente o seu repertorio e mesmo chegarían a participar na «Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia .

Así, en 1970, o TCE DITEA presentaba *A comedia da oliña* de Plauto, en tradución de Aquilino Iglesia Alvariño. Posteriormente, e tal e como se recolle en Magán [1980], o colectivo compostelán encenaría no noso idioma non só pezas galegas (*Almas mortas* de Antón Vilar Ponte, en 1977; *A paz*, asinada por TCE DITEA, no ano seguinte; e *Os cornos do mestre Xoán Panxolas* –dentro do espectáculo *En roda viva*–, en 1979), mais tamén traducidas do español (*Oratorio* de Alfonso Jiménez Romero, en 1971, e *O retábulo do flautista* de Jordi Teixidor, en 1975), do portugués (*Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto e *A barca do inferno* de Gil Vicente, en 1974) e do inglés dos escritores irlandeses (*Cabalgada sobre o mar* de John M. Synge, en 1972; *Rosas vermellas para min* de Sean O'Casey, en

comezaron a empregar o idioma propio con maior frecuencia –aínda que de maneira esporádica–, pondo os alicerces do que viría a ser o novo teatro.

Con todo, a indixencia da actividade dramática no país non radicaba unicamente no distanciamento do público a respecto do feito escénico ou nos empecillos impostos polo aparello legal do Franquismo para o desenvolvemento da arte teatral –reducida á estreita actividade de Cámara e sometido á férrea censura–. O rexurdimento da escena galega, protagonizado polos grupos independentes, demorou en chegar debido a varios factores. Primeiro de todo, a xente nova que comezaba traballar na altura descoñecía totalmente a existencia da nosa tradición dramática, o que levaba a recorrer á tradución de obras en español –consideradas na súa maioría reaccionarias e obsoletas– ou á montaxe das poucas pezas galegas de que se tiña noticia, nomeadamente *A fiesta valdeira* (1927) de Rafael Dieste, *Os vellos non deben de namorarse* (1953) de Castelao ou *O incerto señor Don Hamlet, príncipe de Dinamarca* (1958) de Álvaro Cunqueiro.

E, en segundo lugar, na obstaculización da natural evolución da nosa escena foi determinante a contradición existente entre o TCE –urbano e en español– e a situación sociocultural de Galiza, eminentemente rural e moi retraída en relación á personalidade propia e á lingua.

Como consecuencia dunha política fortemente perturbadora do corpo histórico galego, facíase patente neste momento, como xa acontecera no pasado<sup>98</sup>, o evidente desequilibrio entre un posíbel destinatario para a nosa dramaturxia –a maioría galegofalante do país– e un teatro sucursalista da cultura estatal.

---

1976; *O país da saudade* de W. B. Yeats, en 1977; e *A fontenla dos milagres* de John M. Synge, en 1979).

<sup>98</sup> Coa ditadura de Primo de Rivera vivíuse unha situación semellante, que desembocou no esfarelamento da actividade dramática das Irmandades da Fala [Tato 1997: 217-228].



## 3.3. Eclósión do Teatro Independente Galego: TEATRO CIRCO

### 3.3.1. Panorámica do Teatro Independente Galego

Por fin, a mediados dos anos sesenta, nun momento en que a mocidade estaba saturada de conformismo e precisaba urxentemente novos camiños, redescubríase o teatro en Galiza como potentísimo axente de intervención política, social e cultural. Había un teatro galego por (re)inventar; pretendíase, pois, romper ese silencio e, baixo o prisma do movemento independente, levar o teatro á xente:

A xeración actual pasou o Rubicón do galeguismo poético de aqueles anos e rompéu a falar, a intervir máis activamente na vida do país. A importancia actual do teatro na nosa relación cultural non é máis que unha consecuencia necesaria da revitalización da galegitude, nunca tan universal, transida de preocupación política como arestora. Mais tamén nunca tan conflictiva e asediada polo compromiso urxente.<sup>99</sup>

O desarraigo do galego que comezaba a reaxir –as máis das veces, fillo da clase burguesa– aumentaba paralelamente á desruralización, o que fixo que se tomase consciencia da imperante necesidade de regaleguizar o país. Non obstante, en Galiza non existía unha burguesía con sentido de clase nin economicamente forte que tornase plausíbel un teatro comercial galego –sostíase apenas o distribuído desde o centro– e no medio rural a situación tampouco favorecía a creatividade. A nova dramaturxia habería de ser unha invención das clases medias con certas inquedanzas culturais que exixían non só a reivindicación lingüística ou unha medida de axitación, mais tamén unha reflexión sobre a nosa identidade dentro da historia.

A vinculación do noso teatro coa actividade política realizada no escuro e coa recuperación pública da lingua –símbolo do carácter nacional e elemento de unión do pobo galego– axuda a explicar o rexurdimento da dramaturxia propia, ao tempo que constitúe un trazo específico da nosa escena desde a súa orixe:

---

<sup>99</sup> Así o expresaba Manuel Lourenzo no limiar do *Informe do Teatro Galego. Crónica dun ano: 1973*, un libro que o TEATRO CIRCO preparaba nese ano e que ficaría inédito [BAFPM].

O teatro, concebido como obra literaria, ven rexistrando, dende don Galo Salinas até hoxe unha consoladora afirmación –calidades aparte– da realidade galega, matizada como algo que ven determinado polo idioma e, tematicamente, afincada no mundo rural. Eu penso que este conservadurismo do noso teatro escrito non se pode espricar polos temas nin mesmo pola rutina da propia escritura, sinón como unha consecuencia dese instinto de defensa do que toda cultura asoballada tira unha teoría diferencial pra se amparar en algo certo e comunalmente admitido ou admisíbel. De ahí que o problema do noso teatro hoxe, removidas as vellas estruturas, seña de actualización por unha banda e de rescate pola outra. A defensa do idioma non pode ser, nos nosos tempos, unha causa romántica. No intre xa comporta, dunha maneira cáseque xeral, actitudes ideolóxicas, de contacto, coa realidade do país. A aparición recente do teatro no campo das nosas relacións socioculturais é un de tantos indicios do politicismo imperante [Lourenzo 1974b: 109].

Todos os grupos políticos tiñan na altura unha fronte cultural activa e o teatro perfilábase como unha potente arma de conscienciación ideolóxico-lingüística; o idioma, pola súa parte, actuaba como símbolo de resistencia contra a colonización – aínda que tamén funcionaba de igual modo o ruralismo temático, un dos lastres da nosa modernización escénica–.

O binomio *cultura-política* provocou, en definitiva, unha tensión interna enormemente produtiva. Algúns partidos e asociacións concibiron o traballo teatral como un fenómeno inserido nun proceso de contestación ao aparello ideolóxico estatal conducente á liberación nacional, coa conseguinte marcha cara ao Socialismo. No entanto, outros colectivos optaron por permanecer na moderación, pactando coa oposición non galeguista e á espera de que a autodeterminación chegase naturalmente. Reflectíanse aquí dúas concepcións do Socialismo galego<sup>100</sup> –unha, decididamente galeguista; outra, españolista– cuxo enfrontamento conferiu á escena galega unha dimensión diferente:

---

<sup>100</sup> A finais dos anos sesenta esbozábanse xa o que serían dúas das tendencias políticas enfrontadas radicalmente na década seguinte. A Asemblea Nacional Popular Galega (ANPG) –fundada en 1975– funcionaría desde a súa creación como organismo socialista suprapartidario e masivamente actuante na vida pública; a vertente galeguista, pola súa parte, estaría liderada polo Consello de Forzas Políticas Galegas, constituído en 1976, e, como representante da opción españolista, actuaría a Táboa Democrática de Galicia, creada no mesmo ano [Alonso Fernández 1996: 286].

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

Luchar contra la dictadura fue un objetivo común del teatro independiente. Como lo fue el antiimperialismo y el colectivismo radical. El rechazo del público burgués y del teatro comercial o simplemente literario. Entre gallegos se abrió además un nuevo frente: nacionalismo frente a españolismo, y casi al mismo tiempo, nacionalismo radical contra nacionalismo dialogante, o viceversa. Los grupos de teatro reproducían la contienda de los frentes políticos, haciéndose en ocasiones sus representantes en escena.<sup>101</sup>

Nestes anos, con efecto, o teatro sentiuse na obriga de se comprometer; as cabezas visíbeis do movemento independente estaban bastante aliñadas e, mesmo cando non había implicacións políticas directas, o propio ambiente provocaba que os espectáculos resultasen políticos –o que facía os locais se encheren–. Non sorprende, pois, que os coloquios<sup>102</sup>, ámbitos das maiores diatribas, resultasen practicamente obrigatorios tras as funcións.

Alén do seu acentuado carácter contestatario, os trazos definidores do proxecto independente serían a omnipresenza, a loita contra o teatro burgués, a ruptura formal e o popularismo. Mais estes principios non serían doadamente asumíbeis para o renacente teatro galego –de lonxincua tradición e profunda impronta ruralista–, que tería de encarar varios retos inmediatos; desde unha óptica escénica, a fuxida das limitacións impostas por unha lexislación arcaica e, desde a perspectiva autoral, a necesidade de incorporar novas formas superadoras do tradicional sainetismo, moi enraizado en Galiza.

No que atinxe á superación da legalidade do TCE, a primeira medida adoptada foi a violación sistemática do número de representacións permitidas; ademais, os colectivos independentes procuraron un público<sup>103</sup> amplo e tentaron non só levar o espectador ao teatro, mais o teatro ao espectador, buscando locais de actuación impensados para dificultaren ao máximo o exercicio da represión. Eliminar as barreiras

---

<sup>101</sup> APML.

<sup>102</sup> Os coloquios eran produto da vontade de diálogo –por veces, tamén de polémica– e da necesidade dunha base común de reflexión nun entorno en que primaba a liberdade de expresión.

<sup>103</sup> Non só se buscaba un público numeroso; procurábase sobre todo unha estreita comunicación con el, a súa colaboración directa no espectáculo, de maneira que o teatro se transformase nun acto comunitario, nun diálogo aberto entre equipa actoral e auditorio.

que afastaban a xente dos escenarios puña de manifesto a imposibilidade de competición do teatro de Cámara coa nova fórmula teatral –que ofrecía «un teatro máis vivo, máis barato e máis ubicuo» [Lourenzo 2000: 37]– e, por outra parte, desestabilizaba as bases da vella dramaturxia e supuña o comezo dunha guerra contra o teatro institucionalizado –tildado de *burgués*–.

Non obstante, a desobediencia á legalidade vixente non supuña a negación da totalidade dos supostos do TCE. César de Vicente [2001: 39-40] chamaba a atención para certos aspectos reciclábeis:

El teatro de cámara y ensayo se caracterizaría por una oposición a las grandes manifestaciones teatrales, piezas de gran envergadura escénica y obras operísticas. Por ir contra el gran teatro burgués del XIX, el teatro que ha comercializado las relaciones sociales y la sentimentalidad.

Como acontecía no resto do Estado, en Galiza a diverxencia entre as agrupacións de Cámara e os independentes era, esencialmente, de orde ideolóxica –a súa estética, salvo excepcións, non sería radicalmente diferente–. Aspirábase a que o teatro deixase de ser un ceremonial de clase situado de costas á vida colectiva, polo que a nova proposta organizativa se concretizou en puntos como a autoxestión, a economía de recursos, a itinerancia e, mesmo en certos casos, unha forma de vida comunitaria; con isto pretendíase configurar grupos que poidesen desempeñar un labor constante, favorecendo así a evolución da súa linguaxe e a solidaridade artística –inexistente no TCE–.

Formalmente o TI supuña a destrución das moi gastas fórmulas burguesas (Realismo, Naturalismo) aínda imperantes. Por outra parte, as opcións filosófico-estéticas do momento viñan determinadas en grande medida polas reaccións que o fascismo provocaba na sociedade. En consecuencia, saltarían a un primeiro plano autores como Eugène Ionesco ou Samuel Beckett polo absurdo histórico e ontolóxico da súa escrita, chamado pola necesidade de transmitir un pesimismo de raíz existencialista. A asunción dos postulados marxistas conduciría tamén a unha revisión das pezas

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

brechtianas<sup>104</sup>, testemuñas da loita de clases, e ao antidogmatismo –reflectedo en diversas solucións experimentalistas– tanto no contido como na expresión.

As ansias de liberdade social e política condicionarían, aínda, a organización interna das formacións do TI. Como se sabía polo Marxismo, a posesión dos medios de produción outorgaba unha maior independencia, polo que para os novos colectivos resultaría case indispensable contaren con infraestrutura técnica e escénica e transporte de seu, garantidores da mobilidade suficiente para faceren presente o teatro en calquera lugar.

Cales virían a ser os trazos específicos do noso TI? A pesar da forte coherencia estética existente entre os novos grupos –independentemente da súa filiación– a nivel peninsular, verificaríanse numerosas diverxencias entre os colectivos, moi condicionados pola situación sociocultural do lugar en que se traballaba. No país nunca existira un teatro comercial en lingua propia –o noso idioma estivo ao longo da historia irremediabelmente ligado á política–; e, por outra parte, un amplo sector do público sempre rexeitara o espectáculo en galego, o que determinou que o teatro nacional nunca recibise por parte do empresariado o mesmo tratamento que o foráneo.

Tampouco se chegou a contar nesta etapa con salas de teatro<sup>105</sup> que ofrecesen unha programación estábel de TI, a imitación, por exemplo, do barcelonés Teatre Capsa<sup>106</sup>; a revolución teatral de Cataluña –no seo dunha sociedade industrializada, de estudantado organizado, cunha sólida rede de teatros, gremios e sociedades

---

<sup>104</sup> Do dramaturgo alemán interesaría, fundamentalmente, a súa loita contra a opresión e a alienación.

<sup>105</sup> As primeiras salas de TI en Galiza abriríanse entre finais dos anos setenta e comezos da década dos oitenta: a Sala Carral (1978), en Vigo; a Sala Luís Seoane (1980) –dependente da Compañía Teatral homónima, na Coruña–; e a Sala Caritel (1982) –cedida polo Ministerio de Cultura ao TEATRO CARITEL, en Ourense– [Compañía Luís Seoane 1999; Lourenço / Vizcaíno 2000].

Manuel Lourenzo [2000: 34] vincula a experiencia da Sala Luís Seoane coa do pioneiro TEATRO CIRCO:

Detrás da denominación TEATRO CIRCO está un proxecto de teatro galego independente que comeza a alentar no verán de 1965 coa primeira montaxe do Grupo Teatral O Facho, e que terá continuidade coa Escola Dramática Galega, en 1978, e co Teatro Luís Seoane, na década dos oitenta.

<sup>106</sup> Fundado en 1969, o Teatre Capsa –propiedade do Gremio de Panadeiros– funcionou fundamentalmente como un espazo de divulgación de pezas independentes até que en 1974, baixo o nome de Cinema Capsa, comezou a se dedicar en exclusiva á exhibición de filmes de arte e ensaio.

auspiciadores da dramática nacional– viría da man da mocidade universitaria, o que non aconteceu na nosa terra. Como ten sinalado Laura Tato [2000: 448]:

O que singulariza o teatro independente galego fronte ó español é que aquel non naceu nos ambientes universitarios, de forma que, ó non estar vinculado ás elites, non caería nas profundas contradiccións ás que chegaron moitos deses grupos no resto do Estado. Por último, os grupos independentes serviron de acicate para que todo o teatro que se facía en Galicia acabase sendo galego.

Malia as escasas facilidades que o país brindaba para a posta en andamento do programa independente, a descentralización do fenómeno teatral –unha das maiores preocupacións do momento– produciríase en Galiza con maior radicalidade que no resto do Estado debido ás especiais condicións do público, eminentemente rural.

A irrupción do TI galego –debidamente organizado e con consciencia de non cumprir unha función estritamente cultural ou informativa– deuse nos últimos anos da década de sesenta, co absoluto protagonismo do TEATRO CIRCO da Coruña –fundado e dirixido<sup>107</sup> por Manuel Lourenzo–. Na altura unicamente este grupo tiña xa decidida a súa liña teatral e ética, claramente comprometida co uso do idioma e coa construción dunha dramaturxia propia tras longos anos de silencio obrigado.

Non obstante, o punto de partida do TEATRO CIRCO foi unha experiencia anterior de Lourenzo: o GRUPO DE TEATRO INDEPENDENTE<sup>108</sup> –citado comunmente como GT O FACHO–.

---

<sup>107</sup> Manuel Lourenzo exerceu non só como director do TEATRO CIRCO, mais tamén como dramaturgo, actor e escenógrafo na maior parte dos espectáculos do colectivo.

<sup>108</sup> O programa da montaxe *Pimentel-Castelao-Muñiz* levaba como cabezal «Ensaio escénico da Sociedade Cultural O Facho e do Grupo Independente de Teatro» [BATFPM].

Durante os anos sesenta e setenta o GT O FACHO viviu dúas etapas; a primeira, entre 1965 e 1966, baixo a coordinación de Manuel Lourenzo; e a segunda, a partir de 1970, en que contou con diferentes directores. Así, X. M. Rodríguez Pampín encenou lecturas da *Antígona* de J. Anouilh e *Arnold, a gatas* de J. Feiffer, en 1970; Ramiro Cartelle continuou coas lecturas dramáticas (*Poemas*, de escritores galegos da posguerra, en 1971; *Auto do prisioneiro* de R. Carvalho Calero e *O mendiño e o can morto* de B. Brecht, ambas en 1972); Xosé Manuel Rabón representou cinco pezas (*As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas* de Carlos Casares, en 1973; *O mendiño e o can morto* de B. Brecht, en 1974, *O Cantar dos Cantares* de E. Blanco Amor, en 1975; *Paco Pixiñas* de Celso Emilio Ferreiro, en 1977; e *O retábulo da peste* de I. Bergman, en 1979) e organizou un recital de *Poemas de Ramón Cabanillas*, en 1976 [Lourenzo / Pillado 1987: 63].

### 3.3.2. Precedentes do TEATRO CIRCO: GT O FACHO

No verán de 1965 un pequeno grupo de sócios<sup>109</sup> da AC O Facho<sup>110</sup> vinculado coas «Juventudes Comunistas» ofrecéralle a Manuel Lourenzo –interesado desde había tempo na actividade dramática<sup>111</sup>– formar e dirixir un colectivo concibido para representar unicamente en lingua galega; apareceu así o GT O FACHO, co cal o dramaturgo valeco realizaría entre ese ano e o seguinte varias encenacións.

O inicio das actividades do grupo veu marcado polo *Programa Pimentel-Castelao-Muñiz*<sup>112</sup> –estreado en «sesión privada» mais perante un público numeroso– a 20<sup>113</sup> de agosto de 1965 no salón de exposicións da Casa da Cultura da Coruña. A montaxe estaba dividida en tres partes; as dúas primeiras –con Francisco Pillado Mayor como co-director<sup>114</sup>– consistían nunha dramatización de varios textos extraídos de *Sombra do aire na herba* de Luís Pimentel («Enterro do neno probe», «Canción de tres culleres», «Xogo ruín» e «Galicia») e de *Cousas* de Castelao («A marquesiña», «A

---

<sup>109</sup> Non foi a AC O Facho a promotora directa do grupo teatral homónimo; a iniciativa de crear un colectivo de teatro galego partiría de Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Maximino Cacheiro e Fernando Porto.

<sup>110</sup> A AC O Facho naceu na Coruña en 1963 da man de Andrés Salgueiro e de Henrique Harguindey Banet.

<sup>111</sup> Lourenzo dérase a coñecer no 1 de abril de 1960 coa lectura pública da súa peza teatral *O moucho*, na ACI da Coruña; no acto, organizado polo profesor Miguel González Garcés, o dramaturgo presentábase literariamente xunto con Marina Mayoral, Jorge Ricoy, Xavier Carro e Arcadio López Casanova [Rodríguez Domínguez 1997: 9].

Alén diso, con anterioridade á fundación do TEATRO CIRCO Lourenzo tamén tiña traballado como director en diversos espectáculos en español, co GRUPO TEATRAL DA ESCOLA DE MAXISTERIO (*A las seis en la esquina del bulevar* de Jardiel Poncela) e co TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS (*La cantante calva* de Ionesco, *La última cinta* de Samuel Becket e *Sonata de Espectros* de Strindberg) [LVG 09.10.1966].

<sup>112</sup> No *Programa Pimentel-Castelao-Muñiz* subiron ao palco Antonio Arias Curto, Inés Armesto, Pura Barrio, Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Manoli Corral, Alfredo Ferreiro, Manuel Lourenzo, Fernando Porto, Luci Rey e Mari Carme San León; as luces e os decorados foron responsabilidade de Maximino Cacheiro, a maquillaxe correu a cargo de Inés Armesto. Alén diso, integráronse na encenación varias músicas: «Can't lovin' that man», de Bill Marx; «Entrada dos deuses no Walhalla», de Wagner; un solo de saxo de Louis Armstrong e a canción popular italiana «La montanara» [BATFPM].

Á estrea desta montaxe asistirían persoeiros como Miguel González Garcés, Domingo García Sabell, Silvio Santiago e Xoán Rof Carballo. Tamén estaría presente José Mir Félix, director da coral «Follas Novas».

<sup>113</sup> A data de estrea recolleuse en LVG a 20.08.1965.

<sup>114</sup> Tal e como figura na páxina 15 do volume *Agrupación Cultural O Facho. Memoria 1963-1969*, publicado en 1970 na coruñesa Editorial Moret.

tola», «Conto triste» e «Peza en dous lances»); e, en terceiro lugar, ofrecíase a farsa *O cabalo do cabaleiro*<sup>115</sup> de Carlos Muñiz en tradución de Manuel Lourenzo.

Da relevancia deste espectáculo canto á renovación do teatro da altura e á dignificación social da lingua galega falaba anos despois o propio Lourenzo:

La primera obra que yo puse en escena, *O cabalo do cabaleiro* de Carlos Muñiz, era un cuadro de burgueses que hablaban gallego. Era duro preparar una comedia de salón y hacerlo en gallego porque faltaba el referente social. Había temas y ambientes que yo no podía desarrollar con normalidad [...], porque la literatura fue mucho más allá que la propia sociedad [Vieites 1998: 253].<sup>116</sup>

No ano seguinte o labor do GT O FACHO aumentou considerabelmente; pasouse da sesión única á realización de varias funcións e programas radiofónicos dos mesmos textos, por veces baixo títulos diferentes. Así, o 7 de xaneiro de 1966 encenouse a *Escolma de textos de Castelao*<sup>117</sup> («A Marquesiña», «Os canteiros de Galicia» e «Peza en dous lances») na sala de exposicións da Casa da Cultura da Coruña e, no día seguinte, emitiuse no programa «Romería en Galicia» Radio Nacional de España.

Pouco despois o director do colectivo tencionara levar ao palco unha peza brechtiana que traducira do alemán, *Terror e miseria do Terceiro Reich*<sup>118</sup> (composta por «Zapatos negros», «Axuda de inverno», «A delación» e mais un texto de que non se ten memoria) [Seixas 2004/2005: 435-436]; porén, o Delegado Provincial do «Ministerio de Información y Turismo» da Coruña, Francisco Serrano Castilla, non cursaría a solicitude da autorización necesaria para a peza se representar.

A pesar disto, o grupo non renunciou ao autor xermano e a 6 de febreiro puxo en escena no salón de baile «El Paraíso», de Oza dos Ríos, e perante un auditorio moi

---

<sup>115</sup> Lourenzo contactara Carlos Muñiz para o informar da súa intención de traducir ao galego «El caballo del caballero» –que fora publicado no n.º 63 de *Primer Acto*, en 1965–.

<sup>116</sup> Nesta entrevista, Lourenzo fai referencia ao impacto que nel causara a peza de Xohana Torres *Á outra banda do Ibero*, en que unha serie de personaxes procedentes dun ambiente culto se expresaban en galego.

<sup>117</sup> Na *Escolma de textos de Castelao* participaron Pura Barrio, Ramiro Cartelle, Xoán M.ª Castro, Manuel Lourenzo, Chichi Paredes, Fernando Porto, Manuel Varela e Xosé Manuel Vázquez [BATFPM].

<sup>118</sup> «Miedo y miseria del III Reich», a tradución ao español do orixinal alemán, publicárase en 1963 no n.º 46 de *Primer Acto*.



### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

heteroxéneo, o *Programa Muñiz-Brecht*<sup>119</sup>, que incluía *O cabalo do cabaleiro* e *A feira dos criados* (unha escena de *O señor Puntilla e o seu criado Matti* traducida por Lourenzo desde o español).

No *Programa Castelao-Muñiz*<sup>120</sup>, estreado na coruñesa «Sociedad Recreativa y Cultural» da Gaitreira no 11 de abril, acompañaban a *O cabalo do cabaleiro* –xa na súa terceira representación– cinco textos do escritor rianxeiro («O inglés», «Lembranza da casa e dun pelo da tía Adega», «Un rapaz que sería quen de manxar a seu pai polas pernas», «A sogra que lle cadrou en sorte a Pedro» e «A vida de Pedro é un inverno frío»). Na presentación, Lourenzo puña de manifesto a intención provocadora do espectáculo definíndoo como:

[...] proba, experimento ou moca para tentar de despertare:

1.º, a unha chea de inteleitoás galegos que veñen adicándose dende hai un coarto de século, ó deporte do sono.

2.º, a un púbrico afeito a que lle falen en metáfora, e que perdeu o senso da orientación [APML].

Esta función perviviría durante moito tempo na memoria do director do GT O FACHO; no coloquio posterior, este fixera referencia, inxenuamente, á falta dunha tradición teatral galega, polo que Leandro Carré Alvarellos replicaría<sup>121</sup> desde o público [Lourenzo 2003: 87].

Dous meses máis tarde, no 25 de xuño, tres membros do grupo (Alfredo Ferreiro, Manuel Lourenzo e Chichi Paredes,) interpretaban *Contos de Castelao* («A seña Sinforosa», «Un rapaz que sería quen de manxar a seu pai polas pernas» e «Peza

---

<sup>119</sup> Nesta ocasión actuaron Antonio Arias Curto, Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Alfredo Ferreiro, Manuel Lourenzo, M.<sup>a</sup> José Lourenzo, Chichi Paredes, Fernando Porto, Xosé Ribeiros Amenedo e Xosé Manuel Vázquez. Os decorados, a iluminación e os efectos sonoros ficaron nas mans de Arias, Ferreiro e Lourenzo [BATFPM].

<sup>120</sup> O elenco do *Programa Castelao-Muñiz* estaba formado por Antonio Arias Curto, Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Alfredo Ferreiro, Manuel Lourenzo, Chichi Paredes e Fernando Porto; M.<sup>a</sup> José Lourenzo exerceu de presentadora, Lourenzo realizou os decorados e Ramón Cacheiro dirixiu a iluminación [BATFPM].

<sup>121</sup> Este non foi o único desencontro nesta época entre Leandro Carré e Manuel Lourenzo. Tres anos máis tarde –e a raíz dunhas declaracións de José Redondo, Paulino Santos, Octavio Malumbres, Francisco Xosé Folgar e o propio Lourenzo publicadas en *La Voz de Galicia* a 30.06.1968–, Carré [1968] reclamaría unha maior presenza do «teatro aficionado» na Coruña e Lourenzo [1968b] rexeitaría este apelativo «por oficioso, por caduco, por minimizador».

en dous lances») en Radio Coruña; tamén se tentarían ler en Radio Juventud, dirixida na altura por un falanxista, excertos do *Sempre en Galiza* de Castelao –acompañados pola música das Cantigas de Afonso X para disfrazar o contido político–, mais os textos non serían admitidos.

A última montaxe do GT FACHO na etapa en que estivo dirixido por Lourenzo foi *O señor Bonhome e os incendiarios*<sup>122</sup> de Max Frisch. Verquida ao galego desde o español por Henrique Harguindey Banet e Manuel Lourenzo, a peza estreouse no 25 de agosto de 1966 no auditorio dos «Festivales de España» instalado na coruñesa Praza de María Pita, no decurso do «II Certamen de Teatro Nuevo» organizado polo concello.

Non obstante, esta non sería a última actividade do colectivo neste período, que se cerraría cunha reposición en outubro de 1966 de *O cabalo do cabaleiro*<sup>123</sup> no paraninfo da Escola de Maxisterio da Coruña e, un mes despois, coa lectura en Radio Coruña d'*O Santo Grial*<sup>124</sup> de Nina Epton en tradución de Ramón LUGRÍS.

O GT O FACHO conseguiu abrir unha fenda para a aparición do TI, polo que foi considerado por Manuel F. Vieites [1999: 33-84] iniciador do «Novo Teatro». Con todo, foi o TEATRO CIRCO o grupo que principiou a teorización sobre o que debía ser o teatro independente e que asimilou integramente a vertebración interna e externa propia deste movemento.

---

<sup>122</sup> Interpretaron *O señor Bonhome e os incendiarios* Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Xoán Cejudo, M.<sup>a</sup> Carmen Deus, Alfredo Ferreiro, Henrique Harguindey Banet, Manuel Lourenzo, M.<sup>a</sup> José Lourenzo, Chichi Paredes, Fernando Porto, Xosé Ribeiros Amenedo, Manuel Romero, Andrés Salgueiro, Eduardo Tejerina e Xosé Manuel Vázquez. Leopoldo Pérez Gómez realizou o decorado a partir dun boceto de Lourenzo [BATFPM].

«Biederman y los incendiarios» –a tradución ao español, asinada por Manuela González Haba–fora editada en 1965 no n.º 62 de *Primer Acto*.

<sup>123</sup> Na última función de *O cabalo do cabaleiro* actuaron Antonio Arias Curto, Chichi Paredes, Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Manuel Lourenzo e Fernando Porto. O decorado e as luces foron responsabilidade de Lourenzo [APML].

<sup>124</sup> Na lectura d'*O Santo Grial* participaron Ramiro Cartelle, Xoán M.<sup>a</sup> Castro, Manuel Lourenzo, Chichi Paredes e Fernando Porto. Os efectos especiais estiveron a cargo de Ramiro Cartelle e Manuel Varela e Francisco Pillado ocupouse da música [BATFPM].

### 3.3.3. TEATRO CIRCO: vertebración dun grupo de Teatro Independente Galego

#### 3.3.3.1. Fórmula legal

O TEATRO CIRCO naceu na Coruña no mes de maio de 1967. A agrupación, que se nutriu de mestres de ensino primario, empregados e estudantes que tiñan traballado en grupos de TCE ou no GT O FACHO, desexaba facer teatro en galego e afastarse radicalmente de calquera posicionamento escapista<sup>125</sup> –tanto do tradicional costumismo como do esteticismo máis alienante–, rexeitando así os modos teatrais usuais na Galiza da altura. Alén diso, estaba moi recente a experiencia do «II Certamen de Teatro Nuevo» convocado un ano antes pola comisión de festas do Concello da Coruña, que, sen dúbida, servira de acicate para que o grupo decidise contribuír á mellora da oferta teatral da cidade.

O primeiro paso na andaina do TEATRO CIRCO foi constituirse nunha agrupación teatral, para o que existían dous procedementos: a vinculación do colectivo a unha asociación recreativa ou cultural ou o seu rexistro como «Grupo Teatral de Cámara y Ensayo»<sup>126</sup>; no primeiro caso non había necesidade –en teoría<sup>127</sup>– de se cadastrar no «Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no Profesionales –a través do «Registro de Asociaciones» do Goberno Civil da Coruña–, mais, de se conformar unha agrupación de TCE, era preciso erixirse en sociedade independente con estatutos propios. Manuel Lourenzo decidiuse pola primeira opción e

---

<sup>125</sup> A óptica marxista das revistas *Primer Acto* e *Nuestro Cine* impregnaban o pensamento progresista da época, fronte ao idealismo doutras publicacións, como *Yorick. Revista de Teatro* ou *Filme Ideal*.

<sup>126</sup> A documentación precisa para realizar a inscrición consistía nunha instancia cos datos do solicitante remitida ao Director Xeral de Espectáculos coa asinatura do presidente ou director do grupo; unha relación, certificada polo secretario, da composición da Xunta Directiva, cos datos persoais de todos os membros, e un informe do Delegado Provincial do Departamento sobre a conveniencia ou inconveniencia da inscrición do colectivo no rexistro estatal [APML].

Tal e como se recolle no n.º 196 do B.O.E., con data de 15.07.1955, en cumprimento do disposto na Orde Ministerial de 30.05.1962, o rexistro instituíuse por Orde Ministerial do 25.05.1955 e estaba integrado na «Dirección General de Cinematografía y Teatro», dependente do «Ministerio de Información y Turismo».

<sup>127</sup> Anos despois, en 1974, TEATRO CIRCO recibía unha carta do GT CANDEA de Noia en procura de información sobre a obrigatoriedade da inscrición na «Dirección General de Espectáculos». Por este motivo, o colectivo coruñés visitou o Delegado do «Ministerio de Información y Turismo» da Coruña; no transcurso da entrevista, o político informou da existencia dunha cláusula á Lei de 1955 que, segundo a interpretación de que fose obxecto, facía que se poidese exixir ou non o rexistro –na altura só o Delegado de Ourense o estaba a pedir–.

contactou a «Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos» (RRIA) –máis coñecida como «Círculo de Artesanos» ou «Circo de Artesanos»– a través de Francisco Xosé Folgar, socio da entidade coruñesa e membro do colectivo.

Desta maneira, o colectivo comezou a funcionar ligado á RRIA –primeiro, baixo o nome de TEATRO REALISTA DE ARTESANOS<sup>128</sup>–, mais sen os seus integrantes se asociaren<sup>129</sup> a ela. Nos estatutos da institución estableceíase, á marxe do organigrama<sup>130</sup> do grupo, o seguinte:

Art.º 6. -El fin de la Sociedad es arraigar y fomentar entre sus asociados la afición al buen teatro, como medio impulsor de cultura. [...]

Art.º 7. -Para mejor observancia de estos fines culturales, será obligatorio someter los textos a la Censura, amén de obtener para su representación la oportuna autorización de los Sres. Delegados de Información y Turismo [BATFPM].

---

<sup>128</sup> No momento da súa fundación, o TEATRO CIRCO foi bautizado como TEATRO REALISTA DE ARTESANOS por dous motivos: [...] por estar acollido a esa tradicional Sociedade coruñesa e porque «realista» se opuña simplemente a «idealista», un adxectivo moi odiado [Lourenzo 2000: 34]. Con todo, percibiuse axiña que tal denominación non respondía ao estilo nin aos intereses que o colectivo perseguía, pois o Realismo era concibido como unha das formas do teatro burgués que se tentaba combater; segundo LOS GOLIARDOS:

[Lo que es]

Para la burguesía, el arte –artículo de lujo– supone una justificación de su realidad. A esto le llaman «Realismo». En el teatro, esta tendencia desemboca en el naturalismo escénico con carácter exclusivo. [...]

[Lo que debe ser]

El arte –producto de consumo– se refiere inexorablemente a una realidad objetiva: hechos concretos y no ideas abstractas. El teatro debe desembocar en un realismo crítico, pues el arte es transposición [Fernández Torres 1987: 98].

En consecuencia, desde *Prometeo* –o seu terceiro traballo–, o colectivo mudaría o seu o nome orixinal por TEATRO CIRCO DE ARTESANOS e, a partir da encenación de *Tres Irmás Parvas*, por TEATRO CIRCO.

<sup>129</sup> Por volta de marzo de 1972, os membros masculinos do colectivo coruñés (nesa altura Manuel Lourenzo, Arturo López e Agustín Vega) fixéronse socios da RRIA nunha tentativa de achegamento á entidade cultural, tal e como consta nunha carta enviada polo TEATRO CIRCO ao presidente da asociación, asinada na Coruña a 11.03.1972 [BATFPM].

<sup>130</sup> Nos estatutos da RRIA datados en outubro de 1973, a estrutura do TEATRO CIRCO, con cargos en activo por espazo de dous anos, era a seguinte: unha Xunta Directiva, formada por unha presidenta (Amparo Gómez Cores), socios activos e socios protectores; unha secretaria (Teresa Horro), dous vocais (Arturo López e José Luis Alcañiz, que tamén exercería como tesoureiro), un director artístico (Manuel Lourenzo) e unha contadora/representante teatral (Montserrat Modia).

A composición da Xunta Directiva respondía ao estipulado no artigo n.º 50 do «Reglamento de la Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos»– relativo a «Temas locales y gallegos»–, aprobado en 1933 e reformado en 1952 e 1965 [BATFPM].

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

Non obstante, a vinculación do colectivo á RRIA resultaría meramente nominal<sup>131</sup>. O apoio económico da sociedade ao grupo foi mínimo e, por outra banda, comprobouse ao pouco tempo a imposibilidade de utilizar o salón de actos da asociación como lugar de ensaio –durante unha sesión de lectura recibíranse protestas porque o *barullo* incomodaba os xogadores de xadrez da sala veciña–; en consecuencia, o grupo trasladaría o seu traballo ao faiado da casa de Folgar e, con posterioridade, a «unha trastenda, unha academia, un soto, un baixo»<sup>132</sup> [Lourenzo 2000: 34].

Co decorrer do tempo, o TEATRO CIRCO tentaría legalizarse –inscribíndose no «Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no Profesionales»– en dúas ocasións, en marzo e maio de 1973, mais en ambos os casos a petición sería denegada por «deficiencia de regulación estatutaria»<sup>133</sup>.

#### **3.3.3.2. Organización interna: colectivización e diversificación do traballo**

Os trazos definidores do TEATRO CIRCO en relación ao seu funcionamento interno foron a colectivización e a diversificación do traballo; desde o inicio, todos os traballos necesarios para a posta en andamento dun espectáculo –que non só abranxía o plano artístico, mais tamén o técnico e o burocrático– dividíronse entre os integrantes do grupo.

No que atinxe aos labores de rexiduría, produción e administración, o grupo demostrou ser autosuficiente; o establecemento de horarios de ensaio ou quendas de

---

<sup>131</sup> Baixo o mandato dos tres presidentes cos cales a RRIA contou no período 1967-1978 (Antonio García González até 1969, Pedro López-Lors entre 1970 e 1971 e Marcial Souza Hernández desde 1972), todo foron dificultades para o TEATRO CIRCO no seo da entidade coruñesa.

<sup>132</sup> *Historias para ser contadas*, *Oración* e *Prometeo* preparáronse na RRIA e na Academia Atlas II; *Longa noite de pedra*, *O mandarín Bien-Fu* e *Tres Irmás Parvas*, na Academia Atlas II. De *Romería ás covas do demo* a *O longo viaxe do Capitán Zelta* o traballo do colectivo realizouse nun baixo situado no n.º 40 da rúa Sinfiriano López; finalmente, a *Montaxe Teatro Circo* e *Os vellos non deben de namorarse* xa se prepararían no local da Escola Dramática Galega, no n.º 16-18 da rúa Santa Teresa.

<sup>133</sup> A primeira instancia de solicitude de inscrición foi presentada no «Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no Profesionales» a 15.03.1973; a segunda entregouse a 12.05.1973 –dous días antes do inicio da I MTR– e, dous meses máis tarde, o TEATRO CIRCO recibía unha carta da «Dirección General de Espectáculos» do «Ministerio de Información y Turismo», datada a 09.07.1973, en que se confirmaba a denegación da solicitude [BATFPM].

limpeza, a conservación e adquisición de materiais, a xestión das representacións, a organización das viaxes, a contabilidade e as relacións públicas (publicidade, contacto coa imprensa, correspondencia con outros colectivos) correron sempre da súa conta.

Por outra parte, tarefas como o deseño e a realización de vestiario, cartaces e programas, escenografía e atrezzo, iluminación e efectos sonoros tamén eran, as máis das veces, desempeñadas polo propio grupo; só en contadas ocasións se solicitaría a colaboración de artistas como Xosé Díaz, Chichi Campos, Miro Casabella, Xaquín Marín e Luís Seoane.

Canto ao procedemento seguido para escoller un texto, a dinámica non foi diferente. Calquera membro podía propor obras, que se lían, estudaban e discutían en conxunto até unha ser escollida por maioría; o soporte textual da encenación – considerado unha base, non definitiva, á volta da cal se fiaban diversas ideas plásticas que se enriquecían entre todos– debía posibilitar a elasticidade do reparto, co obxectivo de poder cubrir eventuais baixas producidas pola obrigada ocupación dos integrantes do colectivo noutras actividades.

Unha vez seleccionado –ou confeccionado<sup>134</sup>– o texto, emprendíanse os trámites da censura, acometéase a análise pormenorizada do libreto –a cuxa preparación documental se consagraban varios meses antes de iniciar a montaxe– e, tras o reparto dos papeis da man do director artístico, comezábbase a preparación do espectáculo<sup>135</sup>. A pesar de que a configuración do TEATRO CIRCO como entidade non profesional condicionou considerabelmente a dinámica de traballo, chegouse a conseguir unha

---

<sup>134</sup> Aínda que as montaxes do TEATRO CIRCO foron realizadas en gran parte de maneira colectiva, non aconteceu o mesmo coa elaboración dos textos dramáticos. A pesar da moda da creación colectiva –cuxo modelo foi o OPEN THEATRE (1963), fundado por Joseph Chaikin–, Manuel Lourenzo escribiu en solitario expresamente para as encenacións do grupo, en espera dunha dramaturxia galega que un equipo de investigación creado con ese fin tencionaba descubrir; con todo, algúns dos textos compostos por el (*Ipólito*, *O longo viaxe do Capitán Zelta*) apareceron nos programas de man como espectáculos colectivos.

Porén, o TEATRO CIRCO non acostumou suprimir dos programas os nomes dos actores, ao contrario do que fixeron moitos grupos independentes para subliñaren o carácter coral da súas encenacións.

Para máis información sobre o teatro colectivo, consúltese Jacquot 1971 –en tradución ao español de Jaume Melendres–.

<sup>135</sup> Todo o traballo, en definitiva, estaba orientado á creación e difusión do espectáculo e á formación do cadro actoral; unha vez rematada a montaxe procurábase o maior número de representacións posíbeis e, cando se superaba o número de funcións previstas, principiábanse os estudos para abordar un novo proxecto.

### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

disciplina voluntaria de dúas horas diarias de ensaio como mínimo<sup>136</sup> –respectándose apenas domingos, feriados e algún sábado–, así como a realización cada vez máis sistematizada dunha serie de actividades teórico-prácticas [ver 5.1.] encamiñadas a lograr un maior entendemento e compromiso co labor que se almexaba desenvolver.

O traballo colectivo, para alén de supor unha sorte de democratización das relacións no seo do grupo, axudou a cohesionar o TEATRO CIRCO e permitiu moldar e perfeccionar desde diversas perspectivas as improvisacións realizadas nos ensaios ou nos obradoiros –neles realizábanse exercicios en parellas, dábanse e recibíanse suxestións, intercambiábanse os personaxes etc.–. Alén diso, a diversificación de cometidos dentro do grupo –unha experimentación rudimentar do cooperativismo– explotou ao máximo o seu potencial, multiplicando a especialización e a autonomía dos seus integrantes.

#### 3.3.3.3. Autofinanciamento

Ao longo da súa historia o TEATRO CIRCO só recibiu apoios económicos de maneira esporádica, de maneira que a súa subsistencia dependeu case exclusivamente das retribucións percibidas polas representacións. Nos catro primeiros anos, de 1967 a 1970, o colectivo –que adoitaba traballar en cooperación con entidades de poucos recursos (concellos, asociacións culturais, colectivos veciñais, comisións de festas)– recibiu unicamente tres axudas<sup>137</sup>: dúas da Caixa de Aforros da Coruña e Lugo e unha da Deputación coruñesa, por un total de 35.000 pts.; a colaboración económica da entidade que deu nome ao grupo, a RRIA, limitouse a 5.000 pts. para a compra do material escénico de *Prometeo* e 1.500 pts. para a produción de *Romería ás covas do demo*.

A distribución do diñeiro era, por tanto, obxecto de moitos cálculos. En cada nova montaxe gastábase todo o gañado na encenación anterior e tentábase reservar unha

---

<sup>136</sup> Desde o inicio dos ensaios de *Erros e ferros de Pedro Madruga*, e coincidindo cunha nova xeira na vida do grupo, aumentaríanse a tres o número de horas dedicadas diariamente á preparación da encenación.

<sup>137</sup> Así consta na documentación interna do grupo [BATFPM].

parte para financiar o seguinte espectáculo. Mais, obviamente, a cobranza de entrada – que non sempre estaba permitida– e as insuficientes achegas económicas externas non abundaban para alugar un local de ensaio e almacén –unha das máximas aspiracións do colectivo desde os seus inicios– nin para pagar un medio de transporte. Aliás, existía un outro problema: o grupo tiña que rexeitar moitas das ofertas recibidas porque os seus componentes non conseguiran licenza nos respectivos postos de traballo para saíren antes ou se ausentaren algunha tarde; en consecuencia, os esforzos dirixíanse á consecución de representacións por Galiza durante as fins de semana, cubríndose durante as vacacións estivais as demandas de fóra do país –a maior parte dos ingresos procedían destas últimas funcións–.

A estas dificultades podía sumarse a acción da censura. Foi precisamente a prohibición de realizar funcións de *Erros e ferros de Pedro Madruga* o que provocou que o colectivo vivise en 1972 o seu episodio máis duro. Felizmente o ano seguinte, grazas ás numerosas conferencias impartidas e á austera produción do *Ipólito*, saldouse cunha débeda<sup>138</sup> bastante pequena –de 8.600 ptas– que os membros da agrupación poderían anticipar. Alén diso, en outubro de 1973 a Deputación da Coruña voltou a conceder unha subvención<sup>139</sup>, agora de 15.000 pts., que axudou a mitigar considerabelmente o desastre financeiro de 1972.

Mesmo en tempos de crise, o TEATRO CIRCO mantívose firme na súa liña de independencia económica, o que o levou a declinar en xaneiro de 1974 unha serie de actuacións patrocinadas pola Delegación Provincial do «Ministerio de Información y Turismo» e ofrecidas por intermediación do presidente da RRIA:

-Vemos contradictoria una oferta directa de I. y T. por cuanto con dicho organismo hemos tenido hasta el momento una serie de dificultades, como prohibición de espectáculos y censura rígida para varios de ellos [...].

-Consideramos que nuestra independencia artística [...] podría resultar alterada por un compromiso que desde diversos ángulos se vería como político [...].

---

<sup>138</sup> «Informe de los trabajos realizados por el grupo “Teatro Circo de Artesanos” durante el año de 1973» [BATFPM].

<sup>139</sup> A 18.10.1973 o «Negociado de Educación, Deportes y Turismo» da Deputación Provincial da Coruña remitiu a Montserrat Modia unha carta en que se comunicaba a concesión desta subvención [BATFPM].



### 3. Orixe e configuración do Teatro Independente Galego

Nosotros quisiéramos conservarnos al margen de todas las contradicciones en este sentido.<sup>140</sup>

*Co Entremés famoso sobre a pesca do río Miño*, entre finais de 1973 e mediados 1976, as finanzas do TEATRO CIRCO mellorarían significativamente. Consegúíase por fin o apoio decidido dunha entidade bancaria; a Caixa de Aforros de Vigo contrataría un bo número de representacións –de 8.000 a 13.000 pesetas por cada unha–, facendo realidade unha das maiores ambicións do colectivo: programar nas cidades, vilas e, nomeadamente, nas aldeas galegas representacións gratuítas<sup>141</sup> das súas montaxes –a propia configuración da agrupación, obrigada á autosubsistencia, tornara irrealizábel este proxecto até ese momento–.

Porén, á medida que o TEATRO CIRCO progresaba nos seus planos de profesionalización crecían as necesidades pecuniarias. Os gastos derivados da compra dun local e da posta en andamento do aparello legal da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA –que non se constituiría oficialmente até 1978– obrigaron a procurar recursos económicos alternativos: subvencións de diferentes entidades<sup>142</sup> –xa coa denominación de EDG–; creación de socios protectores e numerarios, con cuotas non recuperábeis; realización dunha colecta entre simpatizantes –aos que se presentou un informe do proxecto que o grupo pretendía levar a cabo–; venda de lotaría, rifas e cartaces teatrais<sup>143</sup>; organización dunha exposición de pintura galega<sup>144</sup> etc.

---

<sup>140</sup> Carta dirixida polo TEATRO CIRCO ao presidente da RRIA, con data de 06.01.1974 [BATFPM].

<sup>141</sup> A pesar de todo, o colectivo non abandonou a idea das funcións populares; así, marcouse o obxectivo de facer no mínimo trinta representacións de cada espectáculo para poder programar outras de nula rentabilidade –inclusive se chegarían a organizar varias a cargo exclusivo dos seus integrantes–.

<sup>142</sup> Tal e como se recolle nun informe datado en xaneiro de 1976, a Fundación Barrié, un dos organismos contactados, denegou a solicitude (só axudaba economicamente os organismos creados ou anteriormente apoiados pola propia Fundación) e o Colexio de Arquitectos da Coruña abriu a posibilidade de conceder unha axuda anual de 50.000 pts. [BATFPM].

<sup>143</sup> O Concello da Coruña concedeu ao TEATRO CIRCO unha licenza, con data do 10.03.1977, para colocar un posto de venda de cartaces teatrais na Praza de María Pita [BATFPM].

<sup>144</sup> En xaneiro de 1976 cedeuse gratuitamente a Galería Mestre Mateo da Coruña durante cinco días para expor cadros de Laxeiro, Raimundo Patiño, Mariano Patiño, Urbano Lugrís, Francisco Nieva, Xosé Díaz, Carmela Correa e Alberto Carpo [BATFPM].

## 4. ESPECTÁCULOS DO TEATRO CIRCO

### 4.1. Primeiras encenacións, en español: *Historias para ser contadas, Oración e Prometeo*

A pesar da súa firme intención de facer teatro na nosa lingua, o TEATRO CIRCO non conseguiu nos seus inicios unha postura sólida a respecto da súa configuración como grupo galego. En primeiro lugar, pensábase que en Galiza non existía unha tradición escénica propia e, nun principio, a formación coruñesa pretendía fuxir de traducións e adaptacións nas súas encenacións. Por outra parte, a mesma conformación do colectivo –con membros non galegos ou totalmente afincados na lingua española– non favorecía un traballo de calidade no idioma propio a menos que se concedese un longo prazo de preparación. Por todo isto, na reunión fundacional aceptouse que, de maneira provisoria, a agrupación acometese a realización de obras en español. Con esta medida, aliás, evitábase asustar a RRIA con formulacións que poidesen ser sentidas como radicais –esfuerzo que non se vería compensado, dada a pouca relación que o grupo e a asociación manterían–. O recurso ao español foi, pois, unha medida transitoria favorecida por unhas circunstancias lingüísticas<sup>145</sup> completamente desfavorábeis.

Así, durante os seus dous primeiros anos de vida, o TEATRO CIRCO tentou funcionar cun sistema de equilibrio entre galego e español que non significase renunciar ao obxectivo do grupo e permitise garantir un período de formación suficiente para atinxir a seguranza desexada no escenario. Nesta fase de preparación –en que se incluía o contacto real co público– o grupo centraríase na experimentación de novas formas e adiaría a cuestión idiomática.

Arrancar desde o primeiro espectáculo –*Historias para ser contadas*<sup>146</sup>, do arxentino Oswaldo Dragún<sup>147</sup>– cunha forma lixeira, económica, activa e interventiva,<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Nestes anos a lingua galega aínda non tiña un espazo firme na cultura, polo que houbo que esperar a que os movementos políticos e a información que ía chegando axudasen na decisión de non transixir no tema do idioma; unha vez afirmada, a *postura galeguista*, que comezara como reclamación puramente lingüística, ía ofrecendo progresivamente aspectos moito máis amplos.

<sup>146</sup> Baixo este título recolléronse tres das historias que compoñen a obra orixinal: «Historia del hombre que se convirtió en perro», «Historia de un flemón, una mujer y dos hombres» e «Historia de cómo

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

foi a maneira de comezar un proxecto encamiñado a salvar a abafante situación político-cultural do momento.

Este primeiro espectáculo, concibido escenicamente como exercicio experimental, incluía a recitación dun prólogo e dun epílogo e reunía textos moi en boga no incipiente TI –interesado en montaxes de carácter socio-didáctico e pouco exixentes economicamente–. A proposta do TEATRO CIRCO situaba a palabra como base de todo discurso, eliminando o decorado –coa conseguinte redución de gastos– e colocando os actores nun primeiro plano; isto favorecía unha das estratexias do novo teatro, a focaxe do verdadeiramente relevante. O xogo, sobre todo en relación á construción do espazo escénico, era outro dos ingredientes fundamentais do traballo do grupo, o que se interpretaba como un atentado contra o *bo facer* teatral –amigo das obras elaboradas segundo as normas clásicas, con enormes carpintarías etc.–.

O colectivo coruñés artellou *Historias para ser contadas* nun período de ensaios bastante curto –a maior parte dos actores<sup>149</sup> xa contaba con experiencia no palco– coa intención de ofrecer dúas funcións, a 26 e 27 de xuño de 1967, no salón de actos da RRIA, nun escenario ampliado para a ocasión. A estrea, á cal asistiu un público numeroso e atento que aplaudiu a función e participou animadamente no coloquio, foi referenciada polo crítico local Francisco José Alcántara, que chamaría a atención sobre o labor realizado nesta moderna montaxe:

Teatro Circo se dedica a arrancar del folklore, de la vida gallega, las cuestiones que preocupan en general a nuestras gentes, esa materia orgánica que un día quizás no lejano devuelva a nuestro pueblo el pan espiritual que necesita: un teatro gallego popular.

---

nuestro amigo Panchito González se sintió responsable de la epidemia de peste bubónica en África del Sur» [APML].

A ficha técnica deste espectáculo, así como a das restantes montaxes do TEATRO CIRCO, pode consultarse no apartado 8.1.

<sup>147</sup> Para obter máis información sobre a dramaturxia deste autor, véxase Guerrero 1967: 4-5.

<sup>148</sup> O carácter interventivo das pezas iría ligado ao sentido lúdico e participatorio procurado polas realizacións teatrais da altura; potenciárase coa exixencia dunha maior actividade no espectador, xa que, na liña da crueldade artaudiana, a pasividade non era creativa [Sontag 1976].

<sup>149</sup> Dos seis actores do espectáculo, catro (Xosé Manuel Vázquez, Carme Loureiro, Feli Manzano e Orfilia Otero) xa tiñan traballado con Lourenzo no TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS ou no GT O FACHO.

[...] a través de la representación es visible un cuidado grande del matiz, una voluntad firme y un pulso sostenido para llevar adelante un teatro que tantas dificultades ofrece [EIG 27.06.1967].

Alén da posta en andamento dos espectáculos, interesaba especialmente a preparación do conxunto actoral. Así, entre *Historias para ser contadas* e a seguinte montaxe levaríanse a cabo experiencias teatrais diversas [ver 5.1.] organizadas nun máximo dunha semana e realizadas por equipos autoorganizados e reunidos por afinidades.

Case un ano máis tarde e tras varias ideas<sup>150</sup> que non chegaron a cristalizar, o TEATRO CIRCO explorou a vía do Teatro do Absurdo con *Oración*, un texto de Fernando Arrabal. Ensaiado na Academia Atlas II<sup>151</sup>, representouse por vez primeira no 5 de maio de 1968 nun «Instituto Social de la Mujer»<sup>152</sup> cheo de público, no marco dun festival; os nervios dos actores provocaron a redución da obra á metade, mais, con todo, a resposta do auditorio foi excelente. Actores, escenografía, indumentaria e iluminación serían nesta montaxe protagonistas por igual:

Escenario enteramente negro, bañado en luz roja. Los actores representaban sobre un catafalco negro con numerosas almohadillas coloreadas. Vestuario, en blanco y negro. Maquillajes fuertes, de tonos cobrizos, rojos y negros. Montaje concebido como un ceremonial del crimen en una atmósfera onírica, entre el «bandidismo» de Bonnie and Clyde y la orgía sexual [BATFPM].

Deste espectáculo realizaríanse, con leves variacións no reparto<sup>153</sup>, tres funcións máis no Colexio dos Padres Dominicos; dúas baixo o título de *Estudio 3* –para despistar a censura–, que se celebraron catro meses despois en agradecemento ao Padre José

---

<sup>150</sup> Tencionárase encenar unha peza titulada *La aceituna y el mondadientes*, un recital de Miguel Hernández e varias secuencias de tipo farsesco [BATFPM].

<sup>151</sup> Durante os anos en que Lourenzo exerceu como profesor na Academia Atlas II, de 1966 a 1980, a vinculación do TEATRO CIRCO ás actividades académicas do centro sería intensa; durante unha hora ao día, por espazo de dous anos, cedese un local para a encenación de diferentes propostas teatrais –en galego e español– a partir de contos, programas de televisión e situacións familiares ás crianzas e para a realización de máscaras, títeres e tapices co alumnado da escola.

<sup>152</sup> O «Instituto Social de la Mujer» –tamén coñecido como Colexio Dolores Sopena– pertencía á Caixa de Aforros da Coruña e Lugo e estaba situado no n.º 31 da coruñesa Ronda de Nelle.

<sup>153</sup> Na terceira función de *Oración* Amparo Gómez Cores e Manuel Lourenzo substituíron Carme Loureiro e Jorge Trigo.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

María Marlaska<sup>154</sup> por facilitar o labor dun teatro que resultaba incómodo; e a última<sup>155</sup>, so o título orixinal, dous anos máis tarde.

O terceiro espectáculo do TEATRO CIRCO dábase a coñecer nos días 4 e 5 de agosto de 1968 dentro da «I Semana de Teatro Joven da Coruña»; tratábase de *Prometeo*<sup>156</sup>, unha adaptación do mito<sup>157</sup> de Esquilo realizada por Lourenzo que permitía desenvolver o tema do consumismo e das perturbacións creadas nunha sociedade á cal se regalaba todo.

A montaxe<sup>158</sup>, «con un lenguaje parabólico y una postura artística más radicalizada»<sup>159</sup>, era a máis ambiciosa do grupo na súa breve etapa en español, pois exixía a presenza continua de todos os actores en escena, rápidas mudanzas de vestuario, un bo número de accións etc. Nela utilizábase, aliás, unha boa parte do texto clásico con formas dramáticas contemporáneas próximas ao *Pop Art*, que nalgúns casos se referían a aspectos da vida cultural coruñesa –o que non deixaría de suscitar reaccións no público–.

---

<sup>154</sup> Neste acto dedicado ao Padre Marlaska –director do Cine-Club radicado no Colexio dos Padres Dominicanos da Coruña, un dos primeiros lugares onde se levaría o TI– tamén participou o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS con *Petición de mano* de A. Chejov e *Escena para cuatro personajes* de E. Ionesco.

A prensa coruñesa faríase eco do evento [LVG 03.09.1968].

<sup>155</sup> A función ofreceuse nunha velada seguida de coloquio en que participaron o GT HUMANISTA NUEVO ASPASIA (*Burul* de Italo Ricardi) e o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS (*Striptease* de Mrožek) [LVG 17.04.1970].

Por vez primeira aparecía na prensa coruñesa a etiqueta de «Teatro Independiente» para facer referencia ás novas propostas escénicas dos grupos locais.

<sup>156</sup> Na capa do programa figuraba o seguinte:

«No alcemos a Prometeo / no vigilemos a Esquilo / no hundamos al clásico / no tanteemos / no realicemos bien / no demostremos / no juguemos / no nos durmamos / no seamos sólo lúcidos / recordemos... / ni comprender ni no comprender / estar aquí con este pueblo / estar aquí / aquí ahora / aquí / PROMETEO / te vigila / malos ojos siempre miran / ojo» [BATFPM].

<sup>157</sup> O recurso ao mito para tratar diferentes temas do presente –ao tempo que se dignificaba a lingua, en boca de personaxes universais– sería, desde as primeiras experiencias do TEATRO CIRCO, un tema moi caro a Manuel Lourenzo.

<sup>158</sup> A primeira fotografía do TEATRO CIRCO publicada na prensa, concretamente en *El Ideal Gallego* en 16.08.1968, corresponde a este espectáculo.

<sup>159</sup> BATFPM.

### 4.1.1. LOS GOLIARDOS, un modelo de referencia

A finais do mes de agosto de 1968 visitaba Galiza LOS GOLIARDOS, un dos grupos máis destacados do TI español<sup>160</sup>. Tras asistir en Pontevedra a unha representación de *Historias de Juan de Buenalma*<sup>161</sup>, Manuel Lourenzo escribía un artigo titulado «Se buscan Goliardos»<sup>162</sup>, en louvanza da agrupación independente e realizando un chamamento en favor da aparición de grupos de idéntico espírito; pouco despois, Félix Rotaeta –un dos membros do colectivo– entraría en contacto con Lourenzo, iniciándose así unha produtiva relación<sup>163</sup> entre os dous grupos.

A ferida aberta por LOS GOLIARDOS no aparello legal do teatro –ignorando multas e prohibicións–, xunto cos seus espectáculos intelixentes, fixeron que o TEATRO CIRCO tomase o traballo dos madrileños como referencia inexcusábel. Así o expresaría Manuel Lourenzo case catro décadas despois:

A min a vida de Goliardos non me gustaba, o que si me apetecía era o sistema que eles inventaran para burlar as diversas censuras que existen, desde a sociolóxica á política, que era unha furgoneta para levar o teatro de lugar en lugar, a onde está o público e non facer ir ao público a onde estás ti, ao revés do

---

<sup>160</sup> O TEATRO CIRCO procuraba relacionarse, de maneira máis ou menos directa, co teatro español máis arriscado formalmente, que traía consigo non só novas estéticas, mais sobre todo formulacións posibilistas.

Para alén disto, o grupo tamén tentaba manterse informado a respecto do teatro estranxeiro, que sería definitivo na xestión e consolidación do TI, principalmente en materia estética –non en van partiron del as diferentes correntes que caracterizaron a nova dramaturxia–. Así, *Primer Acto* dera noticia da chegada a Barcelona no ano anterior da *Antígona* realizada polo LIVING THEATRE a partir do texto brechtiano e nese momento transmitía o bulebulle teatral que estourara co *Maio Francés*; con todo, o teatro estranxeiro (LIVING THEATRE, ODIN THEATER, BREAD AND PUPPET) non consolidaría a súa presenza no Estado até os anos setenta.

<sup>161</sup> Tal e como se recolle en Alba 2005, *Juan de Buenalma*, de LOS GOLIARDOS, percorreu entre 1968 e 1969 as vilas de Ourense, Xinzo de Limia, Carballiño, Ribadavia, Pontevedra, Lugo e A Coruña.

A función á cal asistiu Manuel Lourenzo realizouse a 30.08.1969 no Teatro Principal de Pontevedra.

<sup>162</sup> LVG 28.09.1969.

<sup>163</sup> A través da comisión organizadora da primeira STJ conseguiuuse unha actuación do grupo no Colexio dos Padres Dominicos da Coruña a 06.12.1969. A partir deste momento, mantívose un contacto continuado co colectivo madrileño e, no ano seguinte, a 07.11.1970, o TEATRO CIRCO organizaba unha función de *La boda de los pequeños burgueses* no «Instituto Social de la Mujer» da Coruña, dentro dunha xira que levou a LOS GOLIARDOS a Compostela, Betanzos, Vigo, Ribadavia e Ourense; como non se conseguiran apoios suficientes para financiar a función coruñesa e a recadación fora escasa, o TEATRO CIRCO contraíu con LOS GOLIARDOS unha débeda que se mantivo varios anos, até que o propio colectivo madrileño, xenerosamente, decidiu cancelala.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

teatro comercial. Para min a furgoneta significaba o contrario do teatro comercial [Riobó 2003: 18].

Con efecto, o grupo de Ángel Facio era a proba tanxíbel da viabilidade dunha nova maneira de entender e facer teatro á marxe das estruturas sociais, económicas e artísticas situadas á volta da actividade escénica existente.

Tras esta primeira relación con LOS GOLIARDOS –e nomeadamente desde o marcante «Festival Cero»–, o TEATRO CIRCO relacionaríase cos colectivos<sup>164</sup> máis impactantes da época tanto no ámbito estatal (AKELARRE, BULULÚ, DITIRAMBO TEATRO ESTUDIO, ELS JOGLARS, ESPERPENTO, LA CARÁTULA, ORAÍN, TÁBANO, TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO...) como no internacional (ODIN THEATER, SEIVA TRUPE, TEATRO EXPERIMENTAL DO PORTO etc.).

### **4.2. Da cidade ao medio rural: *Longa noite de pedra, O mandarín Bien-Fu e Tres Irmás Parvas***

Coa estrea de *Longa noite de pedra* en 1968<sup>165</sup> o TEATRO CIRCO facía realidade as formulacións iniciais da súa política fundacional, afianzando o uso do galego como medio expresivo nun momento bastante difícil para tal empresa e para o propio colectivo; atinxíase, por fin, a coherencia da liña de traballo marcada nas orixes.

Baseado en poemas do libro homónimo de Celso Emilio Ferreiro, *Longa noite de pedra* non era propiamente un espectáculo, mais un sinxelo recital teatralizado, con evolución escénica, para tres actores; aliás, fora realizado a propósito para a ocasión – nun acto no «Club Don Bosco» da Coruña en que, entre outros, leran poemas o TE TESPIS e a ASOCIACIÓN TEATRAL CORUÑESA–, polo que non se voltou a representar.

---

<sup>164</sup> Estas agrupacións independentes influíron notabelmente na composición e na dinámica dos colectivos galegos «alternativos», mais, infelizmente, tamén favoreceron a mímese. A pesar da ausencia de paralelismo entre os galegos e os foráneos, algúns grupos do país acabaron por facer encenacións en español; pasados os primeiros anos de novidade –a visita das agrupacións non galegas foi normalizándose grazas, fundamentalmente, aos contratos das Caixas de Aforros–, a imitación diminuíu, ao tempo que se intensificou a actividade teatral en galego, en especial a partir das Mostras de Teatro de Ribadavia.

<sup>165</sup> Esta montaxe non apareceu recollida na prensa nin no «Catálogo xeral do teatro galego (1849-1978)» de Lourenzo e Pillado [1979: 177-225], talvez por non se tratar dunha encenación integramente teatral. Na axenda de espectáculos do TEATRO CIRCO [BATFPM] só se consignou o ano de estrea, sen se especificar día ou mes.

Non foi casual que o primeiro espectáculo galego do TEATRO CIRCO –premiado con fortes aplausos– fose elaborado a partir de poemas, pois, en teoría, o noso teatro estaba por crear e, no entanto, procurábase material dramático noutras manifestacións literarias. Anos máis tarde Lourenzo [1972a: 15] insistía na catividade teatral do país e destacaba algúns motivos que fornecerían de teatralidade galega as súas montaxes:

Nosotros, los gallegos, no tenemos un «teatro escrito», ni siquiera un «teatro leído» [...].

Poesía, literatura. Naturaleza. Pero ¿dónde está el teatro? Ahí lo tenemos, en la cantera de la historia, en la misma realidad. En la mismidad de Galicia. Sólo hay que saber interpretarlo. Poseemos, demás los signos culturales precisos para saber hacer de puente entre la vida y el escenario: el folklore, la literatura popular, la importante poesía del diecinueve, la pujante narrativa del veinte, acariciada por amplios vientos.

Uns meses despois da estrea, concretamente no 29 de xuño de 1969, encenábanse *O mandarín Bien-fu* e *Tres Irmás Parvas*, de Manuel Lourenzo, na Escola Unitaria das Cruces (Sobrado dos Monxes, A Coruña), no decorrer dunha velada en que, xunto coa recitación dalgúns poemas de *Longa noite de pedra*, tamén habería lugar para o baile e a canción<sup>166</sup>.

Esta función marcou un antes e un despois na traxectoria do TEATRO CIRCO, pois significaba a estrea de Lourenzo como dramaturgo para o seu propio grupo e a primeira incursión do TEATRO CIRCO nun espazo non urbano; desde entón, o colectivo iría en procura de público fóra dos lugares habituais, xa que perseguía salvar unha das trabas máis operantes á hora de calquera realización aberta e democrática no campo dramático: a reclusión do teatro nas cidades.

*O mandarín Bien-fu*<sup>167</sup> foi dirixido por Francisco Xosé Folgar e non voltou a ser representado<sup>168</sup>, talvez porque parte do elenco estaba formado por alumnado do 1.º e do

---

<sup>166</sup> Na velada, con Amparo Gómez Cores como presentadora, interviñeron tres parellas da coral polifónica «Follas Novas» con bailes tradicionais e Miguel Castelo interpretou dúas cancións de Guillermo Rojo [BATFPM].

<sup>167</sup> Publicada en forma de conto co título de *O mandarín Chen-Fu*, en *La Voz de Galicia*.

<sup>168</sup> Alén dos obradoiros de monicreques realizados no centro, representaríase nun xardín de infancia da Coruña unha versión en español de *O mandarín Bien-Fu* dirixida por Francisco Xosé Folgar [BATFPM].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

2.º ano de Bacharelato da Academia Atlas II –co cal xa se tiña traballado anteriormente de maneira informal–. Con este texto, brevísimo e de carácter didáctico, o autor pretendeu seguir o estilo das *Lehrstücke* de Brecht, con concesións ao *Libro Vermello* de Mao –era a época do fervor brechtiano, das pezas con intención social, artisticamente moi atraentes–. Lourenzo, familiarizado coa dramaturxia de Brecht desde os seus tempos no GT O FACHO, xa tentara encenar *A excepción e a regra*<sup>169</sup> e, alén diso, coñecía a versión galega<sup>170</sup> que no ano anterior Xesús Alonso Montero fixera do *Der Jasager und der Neinsager*.

A farsa *Tres Irmás Parvas*<sup>171</sup> acompañaría a maior parte das representacións de *Romería ás covas do demo*<sup>172</sup>, estreada catro meses máis tarde; en consecuencia, «el conjunto llegó a titularse «Romería ás covas do Demo, coa fatal desembocadura na eira de Don Feisán e as tres irmás parvas» [Lourenzo 1972c: 46]. O seu carácter flexíbel convertiuno nun «espectáculo aberto, que ha tenido tantas variantes como públicos y número de representaciones» [Lourenzo 1972c: 46] e, como acontecería con *Romería ás covas do demo*, sería encenado por outros grupos contemporáneos<sup>173</sup>.

*Tres Irmás Parvas* constituía unha orixinal alerta sobre o machismo; a interpretación flexibilizábase segundo ás reaccións dos espectadores en cada momento, o que converteu a montaxe nunha das favoritas do público habitual do colectivo. Unha

---

<sup>169</sup> A versión española de *A excepción e a regra* publicouse no n.º 86 de *Primer Acto*, en 1967.

<sup>170</sup> A tradución ao galego, titulada *O que dixó si, o que dixó non*, foi posta en escena na AULA TEATRAL DO LICEO DE BETANZOS por Antón Concheiro en 1968 [Lourenzo / Pillado 1987].

O texto en español, en tradución do Grupo de Estudos Dramáticos de Valencia, aparecera no n.º 76 de *Primer Acto*, de 1966.

<sup>171</sup> A peza foi publicada primeiro en español, en 1972, no n.º 53 de *Yorick*, en tradución do autor, e tivo de esperar case dez anos para se editar na lingua orixinal, no libro *Edén e outros paraísos* (1981).

Este último volume, que incluía dezaseis pezas breves, inauguraba a Colección Castrodouro, fundada por Pillado e Lourenzo.

<sup>172</sup> Das nove funcións realizadas de *Tres Irmás Parvas*, unha –a primeira– estivo ligada a *O mandarín Bien Fu* e cinco á *Romería ás covas do demo*. Debido á súa brevidade, unicamente se representou soa en veladas coruñesas non exclusivamente teatrais: no Festival A.T.S. celebrado no Cine Alfonso Molina a 14.12.1969; nunha festa de Nadal no salón de baile do Ventorrillo a 21.12.1969 e no «Festival pro damnificados del Perú» dirixido por Paz Ribas de Piñeiro, que tivo lugar no Teatro Rosalía de Castro a 23.06.1970 [BATFPM].

Na actuación do Ventorrillo contouse coa participación de tres irmás de Lourenzo (Maika, M.ª José e Lola) na execución das cancións e de José Luís Ribas, que acompañou coa guitarra.

<sup>173</sup> O GT VALLE-INCLÁN, fundado en Lugo en 1975, representou *Tres Irmás Parvas* nese mesmo ano baixo a dirección de Carlos Varela [Lourenzo / Pillado 1987].

das follas-programa incluía un texto moi ilustrativo canto ao tema e ao ton do espectáculo:

Tres Irmás Parvas. Que ataca o vicio de pensar, que é o primeiro pecado deste mundo noso de miserias. Pois, ¿hai algunha cousa máis gorrina que tér ideas propias? Pase que ó home, que a fin de contas é un ser superior, se lle consinta unha opinión que outra... Pero, ¿qué ardería si tamén ás mulleres lles deixáramos pensar? Xa non son elas pouco reviradas... Nada, que habería que enterralas, pola revolución que todas armarían. ¿E habíamolo de consentir? ¿O qué? ¿Unha muller? ¿Unha inferior? ¿Unha formiga? ¿Unha costela do home? ¿Un ser feble e afemiado? ¿Un bichazo malino e desprezable? ¡Non!

¡Viva o HOME!

¡Morra a superioridá numérica da FEMIA!

¡A por ELAS! (mirade que á miña non ma topedes)

¡GUERRRAAA...!

¡JAU!.<sup>174</sup>

Desde as páxinas do *Diario de Pontevedra* José Luis Reinoso parabenizaba o grupo polo traballo realizado e subliñaba algúns aspectos da montaxe:

Es breve (unos diez minutos), pero de contenido importante y muy sugerente [...] el público recibió con admirativa sorpresa este corto texto, muy bien interpretado por los cuatro actores que en él intervienen [DP 20.01.1970].

Á singularidade da encenación –en que o xogo era primordial– e á súa acollida por parte do público e da prensa referiríase Lourenzo pouco tempo despois:

Una canción y una serie de improvisaciones fueron el origen de este breve y continuamente renovado espectáculo, tal vez el menos convencional que hayamos hecho. De interpretación libre, a tono con las reacciones del público, con o sin coro, sólo el vestuario y la caracterización permanecieron siempre idénticos. [...] En un tono de farsa, pícaro e insinuante, fue ovacionado siempre, excepto en una función de gala en el Teatro Colón de La Coruña, en que una actriz increpó al público y usamos las pasarelas donde acababa de

---

<sup>174</sup> Programa da función realizada na Universidad Laboral «Crucero Baleares» [BATFPM].

pasar un desfile de modelos, que reprodujimos a nuestro nivel. Hubo protestas tímidas del grupo de abaixo y aplausos del de arriba. Señalamos este hecho porque define bastante bien el tono de la farsa y su carácter de encuesta. Una vez obtenidos los primeros datos, se acoplaba la parte final (letanías) a las características del público.<sup>175</sup>

### **4.3. Definición dunha linguaxe propia e dun novo público: *Romería ás covas do demo***

Inserido xa na órbita teatral galega e tendo conseguido aumentar considerabelmente o seu número de representacións, o TEATRO CIRCO precisaba avanzar no seu programa:

[...] o T.C. non se conformou con ser unha fábrica de espectáculos. O seu proxecto era máis ambicioso. Quería ter presenza dentro e fóra de Galiza, nos espacios e foros máis diversos [Lourenzo 2000: 34].

Todos os integrantes do colectivo asumían a necesidade de realizar un teatro que se poidese levar a todas partes; en definitiva, concordaban en non traballar para minorías –isto é, minorías clasistas– fosen da orde que foren. Propuxéronse, entón, ir á procura dun novo público, marxinalizado da cultura: o proletariado rural e industrial. Porén, o obxectivo final non era tan só a mera conscienciación do público, mais sobre todo –e sen perder de vista o fundamento artístico do teatro– a asimilación dos medios máis produtivos para implicar os espectadores empregando o vehículo estético como instrumento de comunicación. Visábase crear, neste sentido, unha linguaxe teatral actual, intelixíbel, para expresar o que interesaba ao grupo.

Así, perante o ermo que constituía a vida teatral da época –carente de referencias inmediatas–, o TEATRO CIRCO lanzouse ao profundamento no estudo dos trazos específicos do ser galego. Lonxe de imitar ou mitificar o popular, o colectivo aprendeu a velo –e interpretalo, transformalo de maneira creativa– como base sobre a que (re)construír a nosa dramaturxia e camiñar cara á orixinalidade:

---

<sup>175</sup> Tirado dun documento titulado «Ficha y comentario de espectáculos» [APML].

Temos, tamén, os sinos culturais precisos pra facer de ponte entre a vida e o escaerio: a pandeirada e o alalá, as cantigas de escarño, a pedra labrada dos canteiros románicos, a madeira tallada dos retábulos barrocos, a literatura popular, a importante poesía do Dazanove, a agromante narrativa do vinte, agarimada polos amplios ventos. Temos o estatismo das pedras e dos buxos do vello románico; o coloquio musical de virxes e nenos, de vellos, de profetas, de señores; o didactismo dos retábulos policromados, verdadeira xoglaría do pobo, mester de anónimos artistas enxebres. Temos o símbolo en altares, pazos, sepulturas. Temos a semente do folclore, semente e raigaña dun novo crasicismo popular, cicáis o primeiro de Europa... Temos unha falla física, carnal, de espresárenos sintéticamente, xuntando as leiriñas das microespresións, desparceladamente. Temos esa falla hoxe, no sétimo día crucial, cando xa non nos compre defender e temos presa en atacar.<sup>176</sup>

Forxáronse neste momento algunhas das características que mellor irían definir o TEATRO CIRCO. En primeiro lugar, unha óptima preparación física e oral, que convertiu o grupo, en constante evolución artística, nunha *rara avis* en Galiza do punto de vista da estética; os seus traballos visuais e sonoros resultaban moi elaborados, cunha excelente realización e interpretación. Alén diso, e a pesar de o TI teorizar en exceso sobre a inutilidade da palabra –citando Artaud interesadamente–, o TEATRO CIRCO sempre traballou con texto, aínda que nalgúns espectáculos –como na propia *Romería ás covas do demo*– foi moi escaso. Non coallaron no colectivo, por tanto, o *teatro de alarido* y *retortijón* ou as propostas de finais dos setenta dun teatro sen persoas, o que o protexeu da acusación de *pobreza de lingua* feita a outros grupos independentes.

Outro dos aspectos do TEATRO CIRCO que máis chamou a atención foi a non adscrición a unha corrente determinada (hippismo, salvaxismo ou agrestismo –o *teatro silvestre* ou *asilvestrado*, segundo Sastre– etc.), isto é, a fuxida a toda tentativa de catalogación. Como resposta aos novos tempos, o colectivo foi explorando diferentes vías en cada espectáculo, recollendo distintas achegas de Brecht, Artaud e Grotowsky: a estilización, o equilibrio entre o racional e o sensitivo, certo didactismo, o movemento

---

<sup>176</sup> De «Algunhas cuestiós encol do teatro galego» de Manuel Lourenzo [APML], datado en 28.04.1972, que serviría de base –pois non se trata dunha mera tradución– a «Algunas cuestiones en torno al teatro gallego», publicado en 1972 no n.º 53 de *Yorick Revista de Teatro*.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

entre o público e un concepto renovador do espazo escénico (que se faría patente na escenografía móbel en *Cróneca do sol de inverno*, na elasticidade no uso do espazo en *Erros e ferros de Pedro Madruga*, no *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* ou no *Zardigot* etc.).

A vía emprendida xeraba moitos problemas: que facer? Como? Para quen? Canto a que facer, as posibilidades eran bastante reducidas: traducir, tentar recompor vellas pezas costumistas, iniciar un espectáculo sen texto previo –ou partindo de autores moi lidos no momento– ou ben escribir unha obra. O segundo aspecto, como facer un espectáculo en galego, tamén conlevaba serias dificultades, aínda que xa se estaba a traballar para descubrir a psicoloxía da linguaxe escénica galega. Por último, ficaba por resolver o problema do público; como se sabía que no país a inmensa maioría da poboación falaba o idioma propio mais non moraba na cidade –onde o grupo estaba radicado–, a única opción coherente coa intención de conquistar novos espectadores era continuar a exploración do medio rural iniciada con *O mandarín Bien-Fu* e *Tres Irmás Parvas*.

Por todo isto, o director do grupo decidiuse a escribir un texto de asunto coñecido –un mito– e tratalo segundo a cosmovisión galega, modificando deliberadamente a súa materia orixinal; así, programáranse durante o verán un curso de expresión corporal coordinado por Lourenzo e outras actividades complementares [ver 5.1.4] coa finalidade de ir tras unha linguaxe acorde coa realidade do país, abrindo unha liña de pesquisa antropolóxica:

[...] cada colectividade desarrolla unas formas gestuales y en cierta medida distintivas. Nos propusimos buscar en qué y en qué medida eran distintivas las nuestras [Vieites 1998: 250].

Deste proceso resultou a *Romería ás covas do demo* de Lourenzo, que levaba á palestra, nun escenario case espido, unha galería de personaxes gregos coñecidos para falar da falta de liberdade; así, unha Fedra ansiosa, coa axuda do demo, conseguía o seu Ipólito por mediación dun poeta vagabundo e dunha criada misericordiosa. O programa mostraba o fío argumental da peza:

Romería ás covas do demo. Encol da vella lenda de Fedra, casada con Teseo, e mais do seu fillastro Ipólito, de quen a súa madrasta se namora, metendo no

inferno a aqués que lle amañaran a dormida, por infieles ó mandado da raíña Leda ou Dama Azul, perseguidora de viciosos. E posta en prosa polo adourador Xan Rañolas, da Orde da Cornamenta, dono e señor de todos os dereitos, reás e imaxinarios, desta historia.<sup>177</sup>

Após algunhas dificultades de última hora<sup>178</sup>, *Romería ás covas do demo*<sup>179</sup> –acompañada por *Tres Irmás Parvas*– estreouse no Colexio dos Padres Dominicis da Coruña no 11 de outubro de 1969, durante a «II Semana de Teatro Joven» [ver 5.3.1.]. Con esta montaxe, plena de ironía e motivos iconográficos galegos, o grupo facía o seu contributo –cun éxito notábel e perante un público numerosísimo– ao nacemento dun teatro galego libre de costumismos, virado cara ao futuro. En palabras de Tomás Barros:

«Romería ás covas do demo», de Manuel Lourenzo, autor y director, ofrece una renovación personal e importante en la expresión gestual de los personajes en la escena, con notas expresionistas de fuertes contrastes y un montaje apropiado a esta finalidad [LVG 06.10.1970].

Do novo proxecto destacaríase fundamentalmente a súa coidada factura:

[...] no hubo fisuras, todos demostraron un sentido exacto de lo que es captar un texto y cómo se ha de expresar, y desde luego supieron cómo ha de hacerse una farsa [Reinoso 1970].

Insistiuse tamén no carácter aberto do espectáculo, en continua mudanza, en beneficio dunha maior relación cos seus receptores:

[...] su puesta en escena, sufrirá, a lo largo de sucesivas representaciones todas las revisiones necesarias para que, de algo potencialmente vivo –el espectáculo en sí– pueda resultar algo realmente vivo, el espectáculo popular que deseamos sujeto a todas las transformaciones que su contacto con el público haga necesarias [LVG 09.10.1969].

Laura Tato [2000: 488] sintetizaba así as claves desta peza:

---

<sup>177</sup> Programa da función realizada na Universidade Laboral «Crucero Baleares» [BATFPM].

<sup>178</sup> Pouco antes da estrea a protagonista feminina, Chelo Ares Vidal, abandonaríase a montaxe por escrúpulos relixiosos e sería substituída por Maruxa Barrio.

<sup>179</sup> A pesar de *Romería ás covas do demo* ser da autoría de Lourenzo –e como tal foi publicada na editora compostelana Pico Sacro, en 1975–, no momento da súa estrea anunciábase como peza de creación colectiva, como viña sendo habitual nas montaxes do teatro independente.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

[...] recrea o mito clásico de Fedra adobiado con elementos da tradición cristiá (o Alén, o Demo) e da tradición galega, tanto literaria (Rañolas) como popular (os romances de cego). Nesta incursión no mundo dramático grego, o novel autor realiza unha lectura tópica do mito clásico, porque o fundamental era a novidade que representaban no panorama teatral galego as técnicas de farsa, a mestura de motivos e o tratamento humorístico dun tema clásico.<sup>180</sup>

Quince días despois da estrea de *Romería ás covas do demo*, o TEATRO CIRCO realizou dúas funcións máis na Coruña; a primeira, no «Club Don Bosco» –onde o elevado número de espectadores dificultou a posta en escena– e a segunda –que tamén resultou bastante accidentada, pola ameaza de dous policías– na RRIA. Contábase coa licenza do Goberno Civil para levar a cabo a representación da peza, mais non se tiña cursado a do «Ministerio de Información y Turismo» e, por ese motivo, o grupo tería de entregar con posterioridade tres copias do texto para solicitar a Madrid a autorización requirida.

Este feito –xunto co éxito de *Romería ás covas do demo* e *Tres Irmás Parvas* nas «Jornadas de Teatro Popular de Pontevedra» [ver 5.3.2.] a mediados de xaneiro de 1970– non fixo máis que afianzar a agrupación teatral na súa orientación independente, cifrada en aspectos como o compromiso político, social e cultural; a reivindicación da liberdade de expresión –cuxas primeiras manifestacións eran a desobediencia ao marco legal e mais a loita contra a censura–; a descentralización do teatro; a conquista dos medios de produción; o baixo orzamento; o traballo colectivo; o constante contacto e intercambio de experiencias con outros grupos; e a busca de novas propostas estéticas orientadas á transformación.

Tras a pasaxe de Lourenzo polo «Festival Cero» de Donostia [ver 5.3.3.], no mes de maio dese ano, faríanse as últimas funcións da *Romería ás covas do demo*, ambas na Coruña; na Universidade Laboral «Crucero Baleares» a comezos de xuño [EIG 06.06.1970] e, baixo ameaza, na Sociedade Recreativa e Cultural da Gaitreira a mediados de setembro, no transcurso da «III Semana de Teatro Joven» [ver 5.3.1.].

---

<sup>180</sup> A figura do Rañolas da *Romería ás covas do demo* non está tirada d'*Os dous de sempre* (1934) de Castela, como suxire Laura Tato; Rañolas é un personaxe real do Valadouro.

Como xa acontecera no ano anterior, os únicos espectáculos na nosa lingua que se programaron no evento coruñés eran do TEATRO CIRCO.

En resumo, *Romería ás covas do demo* significou un avance notábel, cuantitativa e cualitativamente<sup>181</sup>, na traxectoria do TEATRO CIRCO. O grupo viña percibindo desde a estrea da montaxe un incremento progresivo de público para o teatro galego; alén diso, con esta peza o colectivo ampliaba considerabelmente o seu radio de acción, aumentando a seis o número de representacións.

#### 4.4. Censura a Rosalía de Castro: *Terra en lume*

*Terra en lume*, baseado en dúas cartas de Rosalía de Castro a Murguía e poemas de *Cantares Gallegos* e *Follas Novas*, estaba concibido como un recital ou oratorio para se desenvolver en sala –sen escenario– perante un auditorio reducido, dado o ton litúrxico da encenación. O público colocárase en tres frontes, deixando un espazo central para o corpo actoral –con vestuario de rúa e sen maquillaxe–. Nun canto situaríase un atril e no centro, como único elemento escenográfico e luminotécnico, colocárase un cubo luminoso de plástico branco.

Con esta montaxe o TEATRO CIRCO reivindicaba os valores teatrais da escrita rosaliana:

La ausencia del teatro cúbrese, no obstante, con los paseos rosalianos por tristezas, paradojas y denuncias. Rosalía presenta los escenarios.

Hay, además, en Rosalía, nuestra trágica más grande, el presagio, casi la profecía. Rosalía, por encima de autora de esa enorme tragedia humana que es «Follas Novas», tiene sabiduría de meiga, es una sibila. De raíz epidiana, de bruja andariega. Ese silencio expectante, anuncio del teatro [Lourenzo 1972a: 16].

---

<sup>181</sup> A montaxe estivo activa durante once meses, polo que o reparto orixinal mudou considerabelmente co decorrer do tempo; así, na función ofrecida na Escola de Maxisterio de Pontevedra, Jorge Trigo sería substituído por Agustín Vega e Pilar Rodríguez por Amparo Gómez Cores.

A peza sería encenada durante os anos setenta por outras agrupacións teatrais; en 1976, polo GT CÍRCULO DE PERLÍO (Fene), baixo a dirección de Celestino Ledo, e, tres anos máis tarde, polo GT XIADA de Valadares (Vigo) nunha montaxe de Darío Álvarez González [Lourenzo / Pillado 1987].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Tíñase solicitado a autorización pertinente para a estrea de *Terra en lume* na «III Semana de Teatro Joven» da Coruña [ver 5.3.1.], mais non se obtivera resposta dos organismos oficiais. O grupo decidiu, entón, continuar co proxecto e o recital foi estreado ilegalmente no 22 de setembro de 1970 no salón de actos da Casa da Cultura da Coruña, durante a III STJ<sup>182</sup>; e, debido a que a utilización dun escenario rectangular reducía considerabelmente o aforo do auditorio, catorce días despois ofreceríase unha función máis fóra de programa, esta vez na ACI –estaba prevista outra representación neste local no día seguinte, mais por coincidencia con outro acto non podería celebrarse<sup>183</sup>–. Dous meses após a estrea, a montaxe levaríase ao colexio coruñés da Compañía de María.

A finais de novembro o Delegado Provincial do «Ministerio de Información y Turismo» comunicaba<sup>184</sup> ao colectivo que o Director Xeral de Cultura Popular e Espectáculos devolvera o libreto sen emitir un ditame nin especificar as causas do seu silencio. Porén, pouco despois a montaxe foi prohibida pola Delegación Provincial do «Ministerio de Información y Turismo» da Coruña por ser xulgada como «falsa y atentatoria contra la sagrada unidad de la patria» [Lourenzo 2000: 35], pois para as autoridades a obra presentaba unha Galiza de emigración e cemiterio que non se correspondía coa realidade da España do momento.

Con todo, como a acta de prohibición non chegara a ser entregada –un bedel da Delegación léraa perante Manuel Lourenzo– e o aval dado ao colectivo certificaba que non existía ningún ditame do Comité de Censura en relación con *Terra en lume*, proxectouse levar aos medios de comunicación unha protesta; non obstante, esta desenvolveríase de maneira bastante irregular<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> LVG 20.09.1970, 22.09.1970.

<sup>183</sup> LVG 07.10.1970.

<sup>184</sup> A notificación da Delegación Provincial do «Ministerio de Información y Turismo», asinada na Coruña a 26.11.1970, está depositada en BATFPM.

<sup>185</sup> O propio Manuel Lourenzo explicaba as circunstancias que envolveran a protesta:

Varios intelectuales gallegos firmaron una carta de protesta que compusimos en La Coruña. La carta, por circunstancias políticas críticas –Consejo de Burgos– no se publicó a su tiempo, saliendo de improviso en una fecha que el Grupo desconocíamos. En su publicación hubo bastantes irregularidades, por lo que decidimos, para evitar un problema que considerábamos muy serio, anunciar que se había permitido posteriormente la

#### 4.4.1. Incursión no teatro infantil: Os Cans Ceibes e *A pobriña que está xorda*

Con *Terra en lume* truncado, o colectivo concentrouse na formación do grupo infantil OS CANS CEIBES, integrado por dez alumnos<sup>186</sup> da Academia Atlas II da Coruña –algúns<sup>187</sup> deles formarían parte do TEATRO CIRCO en montaxes posteriores– e dirixido por Xoán Cejudo e Amparo Gómez Cores. C'OS CANS CEIBES retomouse a idea de encenar Rosalía e, a partir de contos e poemas da escritora padronesa versionados polos directores e con decorados de Lourenzo, creouse *A pobriña que está xorda*, que se estrearía na Academia Atlas II a 9 de decembro de 1970.

D'A *pobriña que está xorda* realizaríanse dúas funcións máis, ambas na Coruña: a primeira, en xaneiro do ano seguinte, nunha velada<sup>188</sup> organizada no Colexio dos Padres Salesianos co gallo da festividade de San Xoán Bosco; a segunda<sup>189</sup>, case un mes despois, no local parroquial de Santo Antonio.

Tamén estaba prevista unha actuación para o aniversario da RRIA, mais finalmente non se podería levar a cabo porque as autorizacións chegaron varios días despois e, neste local, o grupo non se arriscaba a representar ilegalmente.

Nesa altura leuse c'Os CANS CEIBES a peza *Bautizo, casamento e morte de Andrés*, de Manuel Lourenzo, mais a encenación non chegou a prosperar e pouco despois o grupo desaparecería.

O interese polo teatro destinado ás crianzas sería unha constante na vida do TEATRO CIRCO. Tíñase consciencia da indefensión do público infantil, pois non existía

---

representación del espectáculo, cosa que nos ofrecieron en Madrid si mediaba una solicitud, que nosotros no hicimos [BATFPM].

<sup>186</sup> Compuñan o grupo infantil Antonio Fernández, Domingo Insua, Luísa López, Dora Maceiras, Xosé Manuel Mayo, Andrés Mariñas, Luísa Merelas, Luís Pinilla e os irmáns Pisón, Xesús e Xosé Manuel [BATFPM].

<sup>187</sup> É o caso de Luísa Merelas ou de Felipe Sánchez Arana.

Para máis información a respecto d'OS CANS CEIBES, consúltese Pisón 2000: 20-21. Neste artigo, fálase de sete actores –no canto de dez– e dun único director –Xoán Cejudo– e adiántanse nun mes as funcións de *A pobriña que está xorda*.

<sup>188</sup> A 30.01.1971. Nesta oportunidade o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS representou *Escena para cuatro personajes* de Eugène Ionesco; a ASOCIACIÓN TEATRAL CORUÑESA encenou *La campana* de Julio Ortega e ARÍSTIDE ofreceu unha montaxe de *El oso* de Anton Chejov [LVG 30.01.1971].

<sup>189</sup> A 13.02.1971.

na altura ningún circuito de teatro para nenos e as poucas encenacións que se facían carecían de calquera rigor, pois a única finalidade era a produción e distribución de espectáculos a baixo custo. Por este motivo, a agrupación colaborou noutras experiencias de teatro infantil dentro da Academia Atlas II e promoveu entre os máis novos a escrita teatral –e, nalgún caso, mesmo a súa publicación<sup>190</sup>–. Asemade, xestábase nesta altura a dramaturxia infanto-xuvenil de Lourenzo, que daría abundantes froitos en anos sucesivos.

#### **4.5. TEATRO CIRCO, paradigma do teatro independente galego: *Crónica do sol de inverno***

Tras a polémica intervención de Manuel Lourenzo no «Festival Cero» e os ecos da «III Semana de Teatro Joven», o fenómeno teatral galego comezou a espertar o interese das agrupacións madrileñas. Así, en febreiro de 1971 o TEATRO CIRCO recibía un completo inquérito<sup>191</sup> en relación co TI en Galiza: a función da universidade na dinamización do movemento, a relación existente entre os colectivos, o público destinatario e, fundamentalmente, o papel da lingua. Á pregunta de por que realizaban montaxes en galego os componentes do grupo respondían pormenorizadamente e de maneira individual:

-Hago teatro gallego (en gallego, se entiendo), porque quiero llegar a una mayoría de espectadores. Y también por reacción frente a unas estructuras que me han impedido una formación de este tipo.

-[...] Hacer teatro gallego no es sólo utilizar el idioma, sino una serie de recursos que se escapan a la mera literatura.

-Siento la necesidad de hacer teatro gallego porque el público gallegoparlante es la mayoría, y nosotros debemos estar con la mayoría, sobre todo cuando se

---

<sup>190</sup> É o caso da peza «Un, dous, tres, o xigante son eu», de Felipe Sánchez Arana e Carmen Barra [Barea] Pérez, publicada no n.º 18 de *Vagalume, revista infantil e xuvenil*, en 1976.

O erro no apelido da autora reproduciuse tamén en Lourenzo / Pillado 1987: 140.

<sup>191</sup> O inquérito leva por título «El Teatro Independiente en Galicia» e está asinado en Madrid a 06.02.1971 [BATFPM].

dan unas represiones que individual y socialmente pretenden arrancarnos una personalidad a la que tenemos derecho.

-Yo no soy gallego, pero vivo en Galicia y he llegado a sentir la necesidad de recabar para este pueblo la dignidad humana que le corresponde [...], aunque en principio el idioma se me resiste.

-En mi casa, en mi trabajo, me expreso en gallego. ¿Por qué no había de hacerlo en el teatro? [...]

-[...] Siempre quise hacer un teatro que hablase de nuestras cosas y con nuestro lenguaje, que no es sólo la lengua, aunque ésta importe mucho. Creo que es una aspiración normal, y no lo veo como un exotismo; aunque pudiera serlo para los de fuera que no conocen nuestra realidad. Y por no pocos de dentro, que alegremente aceptan la colonización. [...] ¿No seguimos hablando gallego la mayoría? Y los que no lo hablan, ¿qué propuestas –culturales o políticas– tan importantes nos han hecho en estos últimos quinientos años de idioma oficial que inclinen el platillo a favor de este idioma, y en tal caso, por qué no es admitido unánimemente como lenguaje coloquial y artístico?

[...] Diré que hago teatro gallego por las razones expuestas, por muchas más y porque así me expreso yo mejor, que es la única razón válida que puede poner un artista. [...]

-[...] En mi familia siempre se habló castellano, considerando el uso del gallego como una humillación. Yo me he encontrado ahora con gentes de mi «clase» que lo hablan, y creo que su uso en el teatro nos ayudará a vencer el complejo de inferioridad que parte de la población siente al expresarse en su idioma.<sup>192</sup>

A pesar da súa autodefinición como colectivo de teatro galego –tal e como se acordara na reunión fundacional e se reafirmara na terceira STJ<sup>193</sup>–, no TEATRO CIRCO comezaba a xermolar unha fonda crise, motivada por diferenzas persoais e ideolóxicas (organización interna, tipo de repertorio etc.), en que a lingua viría a ser motivo principal de debate. Durante a preparación do novo espectáculo –*Cróneca do sol de*

---

<sup>192</sup> BATFPM.

<sup>193</sup> O TEATRO CIRCO chegou á terceira STJ definíndose de maneira rotunda: «“Teatro Circo”, de la Reunión de Artesanos. Teatro Gallego. Representaciones y trabajo de escuela» [BATFPM].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

*inverno*, de Manuel Lourenzo– aparecerían as primeiras disensións, que se resolverían unha vez acabada a temporada da seguinte encenación, un ano e medio despois.

Orixinalmente pretendeuse tomar como punto de partida para a nova montaxe o *Círculo de tiza caucasiano* de Brecht<sup>194</sup>, mais na altura chegou ás mans do TEATRO CIRCO a lenda chinesa do Círculo de Xiz, que resultaba máis interesante para os modos do grupo. A partir desa idea, Lourenzo redixiu moi libremente un libreto que, modificado colectivamente durante os exercicios de improvisación, sería a base do texto definitivo, «una síntesis de lo más representativo del alma gallega» [EAL 06.06.1971].

Desde os primeiros momentos procurouse compor un espectáculo que prestixiase o teatro galego do punto de vista formal. Con este obxectivo, os componentes do grupo non escatimaron esforzos e programaron un obradoiro interno [ver 5.1.2.] para traballaren en conxunto diferentes aspectos teóricos e prácticos da arte teatral. En consecuencia, a encenación, que semellaba un conto, resultaría dunha grande plasticidade (decorado móbil, media máscara, maquillaxes esaxeradas, personaxes que lembraban as figuras de Castelao<sup>195</sup>) e, sobre todo, moi suxestiva. No xornal madrileño *Pueblo* Alfredo Marquerie [1971] daba algunhas pinceladas sobre a montaxe:

Para la realización de la obra –luz bien graduada, bastidores movibles, practicables puestos o retirados a la vista del público, [...] se ha seguido un criterio pos-expresionista que parece estar muy en boga.

[...] La originalidad del autor consiste en mezclar a ello [...] otros elementos coadyuvantes, tales como máscaras, aullidos, ladridos, alumbramientos – también simulados a la vista del público– y tonadas alusivas, tales como la del sol de invierno, que alumbra pero no calienta, de las rosas con espinas y de la imposible conciliación de la justicia y de la miseria.

Coa estrea da *Cróneca do sol de inverno* no Instituto Doña Ximena de Xixón no 15 de maio de 1971, a convite<sup>196</sup> do grupo local LA MÁSCARA, o TEATRO CIRCO

---

<sup>194</sup> A finais de maio publicárase na revista *Destino* un artigo de Miguel Bilbatúa sobre o *Círculo de tiza caucasiano*..

<sup>195</sup> O grupo inspirárase nos deseños de *Cousas* (1926, 1929) e *Cincoenta homes por dez réas* (1930) de Castelao para a creación de certos tipos [EIG 24.09.1971].

<sup>196</sup> EC 16.05.1971.

ultrapasaba por fin o seu espazo vital –das doce funcións realizadas do espectáculo, seis terían lugar fóra de Galiza–.

A seguir, o colectivo encenou o espectáculo no «III Ciclo Nacional de Teatro Independente» de Oviedo [ver 5.3.4.] –onde Amparo Gómez Cores sería interrogada pola policía a respecto das actividades do colectivo– e na Coruña<sup>197</sup>. Tras a actuación na capital asturiana, Guillermo García Alcalde [1971] incidía na multireferencialidade formal da *Cróneca do sol de inverno*:

Sería imposible pensar únicamente en Brecht –cuya estética se nos aparece como evidencia de principio a fin– y dejar de lado las comedias bárbaras, el Juan Manuel de Montenegro, los esperpentos, la Galicia medieval, oscurantista –lujuria, avaricia y muerte como constantes– y, en general, para entendernos, los famosos espejos cóncavos valleinclanescos.

Este espectáculo, magníficamente perfilado, definido y realizado, nos demuestra, en definitiva, la radical proximidad entre los métodos y estéticas de Valle y Brecht, tantas veces estudiados y discutidos, pero nunca, como ahora, «demostrados» en lengua dramática<sup>198</sup>.

Un mes despois da estrea, o TEATRO CIRCO desprazábase a Madrid para realizar dúas funcións no Teatro Cómico [Logos 1971] –unha delas para os censores<sup>199</sup>–, dentro do «II Ciclo de Teatro Independente». As críticas recollidas co espectáculo –cuxo texto escénico sería publicado en español por *Primer Acto*<sup>200</sup> [Lourenzo 1971a] nunha versión bastante aproximada á orixinal– foron na súa maioría excelentes:

---

<sup>197</sup> Na Universidade Laboral «Crucero Baleares», a 29.05.1971. Após a representación, o TEATRO CIRCO daría unha entrevista para Radio Juventud [BATFPM].

<sup>198</sup> *Cróneca do sol de inverno* lembraba, aínda, ELS JOGLARS polos traballos con voz mais sen palabras, xogos estilísticos próximos d'*El Joc* –Manuel Lourenzo asistira a unha representación desta montaxe durante o «Festival Cero»–.

<sup>199</sup> Nas grandes capitais as licenzas definitivas non se concedían até despois de os censores –un do texto e outro da escena– teren presenciado un ensaio xeral: «consciente del poder del signo y no sólo de la palabra escrita, [la censura] obliga a que también los trajes y el decorado pasen por su aprobación» [Miralles 1977: 123].

O TEATRO CIRCO só coñeceu este tipo de censura nesta función e nunha representación do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* en Madrid no ano 1974.

<sup>200</sup> O propio Lourenzo referíase así á historia da tradución ao español de *Cróneca do sol de inverno*:

La idea de la presente traducción me la ofreció PRIMER ACTO previamente a la representación de «Cróneca do sol de inverno» en el Teatro Cómico madrileño, dentro del ciclo de Teatro Independente. En principio, no me pareció muy bien dar el guión escénico

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Teatro Circo, de La Coruña, trabaja desde hace algún tiempo en la propuesta de un teatro gallego, textual y escénicamente válido. Un teatro gallego de hoy, que ni sea la simple traducción de dramas y formas que cuadran a otros momentos y lugares de Europa, ni tampoco la mitificación de los rasgos autóctonos. [...] «Cróneca do sol de inverno» es un espectáculo que citar y tener presente desde ahora cuando se hable de teatro gallego [Monleón 1971].

De regreso a Galiza fixéronse dúas encenacións máis da obra –en cinemas de Corme e Ponteceso<sup>201</sup>– e en agosto o colectivo viaxaba de novo, desta vez a Donostia, para dar tres<sup>202</sup> representacións en dous días no «Encuentro Teatral Verano 71». A pesar da coidada organización do grupo ORAIN, asistiu pouca xente ás representacións –a entrada, de setenta pesetas, era considerada cara–, mais os coruñeses non defraudaron:

El grupo Teatro-Circo da una muestra evidente de su gran preocupación por alcanzar el verdadero teatro popular. La enorme carga dramática que contiene el texto que utilizan es servida en tono de farsa y de forma grotesca.

[...] Las canciones de música pegadiza, de aire popular gallego, intercaladas en el texto, están perfectas. La actuación se siguió con silencio de concierto sinfónico. Su flexibilidad corporal en el mismo, su buena entonación en las partes cantadas, su educación de ademán y gesto en las pantomimas, merecen la nota de sobresaliente y los más sinceros elogios.

Al final de la actuación, la ovación fue rotunda y prologada [EDV 08.08.1971].

---

de un espectáculo que, concebido y realizado colectivamente, aún puede dar mucho de sí, en cuanto a texto y a teatralización. Pero una serie de urgencias, de las cuales la menor no es el aislamiento en que, desde hace algunos años, realizamos nuestros trabajos, me animó a traducir apresuradamente este texto. No ignorando el riesgo que la empresa acarrea, sobre todo tratándose de un texto cuyo lenguaje está en función de significaciones peculiares, como pueden ser musicalidad, ritual, puja irónica, etc. He dado una versión más o menos literal, con incursiones galleguistas en su formulación sintáctica, con el objeto de acercarlo más al original, si bien confieso haber logrado sólo una aproximación. Pido disculpas al lector meticoloso [APML].

<sup>201</sup> No Cinema Olga, de Corme e no Cinema A Vieira, da Ponteceso.

En Corme, Cristina López substituíu Maruxa Barrio e na Ponteceso levouse adiante a actuación sen Mari Vega, que se encontraba doente [APML].

<sup>202</sup> Dúas funcións na «Plaza de la Trinidad» a 07.08.1971 e, no día seguinte, unha no mesmo lugar [LVE 07.08.1971; EDV 08.08.1971].

E, tras a estadía en Euskadi, o colectivo realizaría as últimas funcións do espectáculo na Coruña, durante a «IV Semana de Teatro Joven»<sup>203</sup> [ver 5.3.1.], e en Cecebre<sup>204</sup>.

A experiencia de *Crónica do sol de inverno*, mesmo tendo en conta certos episodios desacougantes<sup>205</sup> coa policía, resultou altamente positiva. En primeiro lugar, o grupo coruñés pasaba a ser considerado un elemento significativo e influente no panorama teatral peninsular, facéndose presente dentro e fóra de Galiza sempre en galego, como poría de manifesto M.<sup>a</sup> Teresa Otero Sande [1971: 35]:

Tengo noticias de que el grupo Teatro Circo de La Coruña, dirigido por Manuel Lorenzo, está dando un gran paso [...], preparando actores (cursillos de ritmo, expresión, lecturas organizadas, etc.), participando en festivales de Teatro Independiente y haciendo una labor cara al público [...]. Insisto en la importancia del grupo de Manuel Lorenzo, el único que lleva el nombre y el habla de Galicia al resto de España.<sup>206</sup>

Con efecto, o contributo do TEATRO CIRCO á descentralización do teatro e á recusa dun sistema cultural completamente restritivo foi definitivo para a súa lexitimación; por outra banda, o espectáculo supuxo a consolidación do compromiso total do grupo co mundo galego (historia, cultura, arte, tensión); e este compromiso enmarcábase na concepción do teatro como unha arte realmente viva, non como unha tribuna de oradores nin simplemente como *teatro para ler*:

[...] el teatro gallego parece querer despertar como un hecho expresivo y definitorio de unas tensiones que lo reclaman. Y, no habiendo una tradición que apoye nuevas formas expresivas acordes con nuestro mundo de hoy, cumple que no caigamos en la charca idealista donde se ahogan los que aceptan la subdivisión en géneros de las artes, reduciendo el teatro a una parcela literaria. Nosotros requerimos un teatro activo, cuyas formas tengan la

---

<sup>203</sup> A 24.09.1971 no local da Caixa de Aforros.

<sup>204</sup> No Cinema Juventud, a 23.10.1971 [BATFPM].

<sup>205</sup> Dous policías tentaran entrar no local de ensaios do TEATRO CIRCO baixo a identidade falsa de inspectores de Fenosa.

<sup>206</sup> Neste artigo, asinado en Compostela no mes de xuño de 1971, tamén se facía referencia ao labor do TCE DITEA, de Rodolfo López-Veiga e de Isaac Díaz Pardo.



expresión de nuestras inquietudes. Un teatro altivo, sorprendente, antes que letra muerta en las páginas gloriosas de algún libro [Lourenzo 1972a: 18; 43].

Porén, os bons resultados da montaxe non evitaron que o conflito que había tempo enfrontaba os membros do grupo estourase definitivamente. Durante unha xuntanza celebrada entre febreiro e marzo de 1972 para decidir o futuro da *Crónica do sol de inverno* –recibírase un convite para levar o espectáculo a Salamanca–, un sector<sup>207</sup> anunciou a súa partida, que abría a marcha para Madrid dalgúns colectivos galegos<sup>208</sup>. Tras esta división recomezouse o traballo insistindo na idea de que o TEATRO CIRCO fose de aí para a frente, e de maneira inequívoca, sinónimo de teatro galego.

## 4.6. Os espectáculos da crise: *Erros e ferros de Pedro Madruga e Ipólito*

En maio de 1972, pouco tempo despois das «I Jornadas de Teatro de Vigo» [ver 5.3.7.], o TEATRO CIRCO concluía a preparación de *Erros e ferros de Pedro Madruga*<sup>209</sup>, a partir dun texto de Lourenzo –retocado colectivamente– baseado na crónica de Vasco da Ponte<sup>210</sup>. Neste espectáculo en verso –que se preparou durante seis meses [Lourenzo 1974g: 89]– tencionábase que o propio Madruga contase a súa historia, á cal se tratara

---

<sup>207</sup> Octavio Malumbres, Suri Sánchez, Xoán Cejudo, Antonio F. Simón e Cristina López abandonaron o grupo para formaren o colectivo TRANCO e prepararen un espectáculo de Cervantes no seu idioma orixinal.

<sup>208</sup> Dous anos máis tarde trasladábanse á capital española ESPERPENTO, TEATRO JOVEN, dirixido por Xulio Lago e Dorotea Bárcena, e PEQUEÑO ZOO, comandado por Eduardo Alonso. Procedente do primeiro colectivo, xurdiría en Madrid o grupo ESPERPENTO –despois chamado ESPERPENTO Y LA PICOTA por coincidencia de nome co coñecido grupo sevillano– [Riobó 2004: 11-19].

Como ten sinalado Carlos Biscaíño [2007], a abertura dun mercado teatral galego a finais dos anos setenta foi determinante no regreso a Galiza destes colectivos en 1977, coa intención de se incorporaren ao teatro no noso idioma.

<sup>209</sup> Tal e como figura no libreto do espectáculo, o texto leva por subtítulo «Xogo de escarño para reloucar na eira á volta do labor» [APML].

<sup>210</sup> Baixo o título de *Pedro Madruga*, o texto foi publicado en 1972 na editora viguesa O Moucho.

Continuando a liña inaugurada por Xoán Cuveiro Piñol co seu *Pedro Madruga*, outros dramaturgos (Otero Pedrayo en *O desengano do prioiro* ou Daniel Cortezón en *Pedro Madruga*) teñen recreado este personaxe [Carvalho 1987: 197-205].

de imprimir o ton e o ritmo dunha *cantiga de escarnho e maldizer* por medio de diversas formas musicais do folclore galego.

Esta montaxe e a seguinte –*Ipólito*, de Eurípides, en adaptación do director do colectivo– acusaron os efectos da crise producida en plena campaña de *Cróneca do sol de inverno* e tiveron pouca fortuna. A censura, aliás, contribuíra a aumentar a fragilidade do grupo prohibindo *Erros e ferros de Pedro Madruga* por «historicamente incorrecta e presuntamente satírica coa figura do xefe do Estado» [Lourenzo 2000: 35], o que deu cabo das expectativas xeradas coa nova obra. Do absurdo da ollada censora sobre esta peza falaría anos despois Manuel Lourenzo:

Todo o que estaba prohibido fora escrito por Vasco da Ponte no S. XV e dicía cousas como: «un home é un home mentres resiste», «aquele era o home máis vello das guerras», «aquele home era moi bo cos amigos e moi malo cos inimigos», «era moi franco». [...] Todo o que podía aludir a un señor xa maior e que era militar pareceulle que podía ser unha magnífica biografía do caudillo. [...] Era unha censura de imbéciles [Pascual 2003: 58].

A prohibición non variou a intención do TEATRO CIRCO de estrear a peza en Vigo, mais chegou a coñecemento do grupo que, nunha reunión celebrada en Madrid, o Director Xeral de Teatro e o Gobernador Civil de Pontevedra tiñan a intención de desarticular o colectivo na cidade viguesa –unha secretaria do organismo teatral ministerial fixo a advertencia–. A función prevista suspendeuse, mais *Erros e ferros de Pedro Madruga* representouse no 5 de agosto de 1972, de maneira clandestina, no patio de armas do Castelo do Castro (Alfoz, Lugo); nestas terras realizáranse parte das pesquisas<sup>211</sup> históricas que envolveran a preparación da montaxe:

El texto y realización escénica, incluidos bocetos, escenografía y luces, fueron creación de los actores de Teatro Circo, que hubieron de realizar trabajos previos de documentación histórica. Producto de esta investigación [...] fueron algunos interesantes hallazgos en la zona de Valadouro: localización de fortalezas derruidas, inscripciones y algunas curiosidades heráldicas. Manejando textos de Vasco da Ponte, Lanza Álvarez, López Ferreiro, Francisco

---

<sup>211</sup> Para alén de se desprazar ao Valadouro –de onde é natural o director do TEATRO CIRCO–, o grupo estudaría *in situ* outros ligados á biografía de Pedro Madruga [ver 5.2.1.].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Mayán y otros, y un estudio de la toponimia y de la tradición oral, se obtuvieron interesantes datos, no sólo para la confección del espectáculo, sino además para un enriquecimiento de otras aportaciones, en especial en torno a la constitución histórica de Valadouro [LVG 28.11.1972].

Após unha semana, Ricard Salvat [1972] publicaba en *Tele-Xprés* unha breve reseña da montaxe:

«Erros e ferros de Pedro Madruga» ha constituido un éxito [...]. El Teatro Circo de La Coruña es uno de los conjuntos más rigurosos y coherentes que actualmente trabajan en el teatro independiente de toda la península.

Tan só se faría unha función máis deste espectáculo, uns días despois, na Feira de Artes Populares celebrada en Foz<sup>212</sup> (Lugo); tentaríase de novo presentar a peza en Vigo<sup>213</sup>, mais non sería posíbel. Co baixo número de representacións de *Erros e Ferros de Pedro Madruga* e cos gastos derivados das actividades de formación e investigación nese ano [ver 5.1 e 5.2.], a situación económica do grupo<sup>214</sup> tornouse preocupante.

Coa chegada do outono, principiose a preparación dun novo espectáculo. Nun primeiro momento considerouse a posibilidade de encenar a *Fedra* de Unamuno para catro actores; porén, a pesar de que Lourenzo chegou traducir o texto, a vía iniciada non prosperou. O director do colectivo [1974e: 89] describía así as circunstancias que rodearon o proceso:

Se iniciaron los ensayos, se preparó el espacio escénico, muy sugerente, y se entró en el callejón sin salida de las elucubraciones en torno a la validez de un texto que previamente había sido analizado. Retroceso y recomposición del tema Fedra a partir de la experiencia personal de los actores. Una serie de textos creados en la más fría solidaridad, enganchados o uncidos al tema sin

---

<sup>212</sup> No Salón de Actos do Colexio Martínez Otero, a 14.08.1972 [BATFPM].

<sup>213</sup> A imprensa viguesa fíxose eco das dúas funcións de *Erros e ferros de Pedro Madruga* e recolleu a tentativa de levar o espectáculo ao auditorio da Caixa de Aforros da cidade, se ben se referiu tamén que o local non estaría dispoñíbel até novembro [FV 03.09.1972].

<sup>214</sup> Con efecto, o ano 1972 saldaríase cunha considerábel perda económica. Tendo percibido como ingresos 69.000 pts. (subvención da Caixa de Aforros da Coruña e Lugo, 15.000 pts.; representacións, 16.000 pts.; conferencias e cursos, 38.000 pts.), o colectivo non puido encarar os gastos de *Erros e ferros de Pedro Madruga*, da produción do seguinte espectáculo e do curso de Estruch, que facían un total de 103.970 pts. A perda ascendería a 34.970 pts.

coherencia, lo que vino a exigir la inquisitoria de una línea motriz que unificase la propuesta. Y ésta se encontró en Eurípides.<sup>215</sup>

Así, tras esta primeira exploración deuse inicio aos ensaios de *Ipólito* –unha adaptación do texto clásico escrita<sup>216</sup> por Lourenzo–, que se estreou no 26 de abril de 1973 na RRIA, nunha función en honra de Leandro Carré<sup>217</sup>. O espectáculo –publicitado cun cartaz<sup>218</sup> deseñado polo director– era unha fusión de escenas míticas e fragmentos da realidade inmediata da aldea galega, nun ambiente extremadamente hermético e, ao mesmo tempo, salvaxe. Del chamaría a atención especialmente o efecto das máscaras, confeccionadas con cartón de imprenta e engrudo seguindo indicacións de Pepe Estruch<sup>219</sup> [Lourenzo 1974g: 89]; escondidos tras as máscaras, os actores –vestidos con roupa neutra de cor negra, o *uniforme* do TI– expresaban o medo contido nunha montaxe construída á volta da represión:

Aos feitos, tal cal se poden producir hoxe, vénlles apricada unha moral de antonte, e o rigor dun código no que o amor, carnal, físico contra destas leis inhumás constitúe o celme da obra, onde seco, puro, non pasa de ser un acto de propiedade [EIG 25.04.1973].<sup>220</sup>

Nunha folla informativa trazábanse as principais liñas temáticas e ambientais da encenación:

---

<sup>215</sup> Na década seguinte, en 1982, Lourenzo publicaría unha *Fedra* inspirada en Séneca no n.º 28 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

<sup>216</sup> Na folla anunciadora da función en Ribadavia no día 26 o *Ipólito* figura como encenación colectiva [BATFPM].

<sup>217</sup> Na imprenta recollíase a pequena homenaxe que o grupo quería render a Leandro Carré:

Esta primeira representación adícase a don Leandro Carré, promotor nos xa lonxanos tempos das Irmandades da Fala, das representacións de textos de autores galegos, e asimesmo autor de variadas obras pra o teatro. O Teatro Circo quérelle agradecer tamén a don Leandro Carré a información [...] que lle empresta sobor daquela etapa da nosa arte escénica que compón o celme material do Arquivo do Teatro Galego que esta agrupación prepara no intre [EIG 26.04.1973].

Chichi Campos lería unha pequena dedicatoria ao dramaturgo coruñés.

<sup>218</sup> O cartaz da obra aparecería publicado no día da estrea tanto en *La Voz de Galicia* como en *El Ideal Gallego*.

<sup>219</sup> Esta técnica utilizaríase en varios espectáculos do TEATRO CIRCO.

<sup>220</sup> O mesmo artigo publicouse no mesmo día e co mesmo título en *La Voz de Galicia*, polo que sospeitamos que é unha reprodución exacta dunha das notas publicitarias do espectáculo.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

O espectáculo xurdiu encol dunhas improvisacións que catro actores do Teatro Circo de Artesáns argallaron arredor dun vello mito crásico: o de Fedra, segunda esposa de Teseo, que se namora do fillo bastardo deste, Ipólito. [...]

Na casa petrucial de Anselmo –o noso Teseo– moran a envexa, o odio, e mais a desesperanza. A nova esposa síntese afogar naquel ambiente pecho, onde a sombra de Anselmo marca os compases das catro vidas. Daquel axexo non se salva nin o propio Ipólito, a criatura asoballada polo pai. A amizade de Fedra por Ipólito convírtese ben logo nunha paixón amorosa mais forte que os vincallos familiares; o que produce en Fedra un desacougo que lle empece a vida. Ipólito, pola súa banda, acaba refugando o amor daquela madastra que lle ensinara os camiños da liberdade. E María –a Iaia do teatro crásico– turrará por facerse coa levaduría da casa, a cuio efecto conta co silencio dos amantes. [...] E a revolta dos xóvenes, por non seres valente e decisiva, quédase nun episodio de furia sicolóxica, servindo non máis que para alongar o estado de inxusticia e de falla de liberdade que se padece no intre. [...] Os actores, na breve exposición final, demandaránlle ao público a súa parte na responsabilidade do que veñen de ollar. [...]

Mundo e trasmundo, realidade e ensoño, personaxes espidos e seres enmascarados, velahí a caguña deste «Ipólito» ferido do mal do noso tempo que chamamos alienación.<sup>221</sup>

Após a estrea, moi aplaudida polo numeroso auditorio, José Antonio Gaciño [1973a] louvaba o bo facer do colectivo desde as páxinas de *El Ideal Gallego*, pondo os acentos no seu labor de construción dun teatro popular no idioma galego:

Con un aire de tragedia griega salpicada de esperpento, los de Teatro Circo han llevado a cabo un montaje tremendamente eficaz, admirablemente servido por una interpretación en todo momento controlada [...], sin concesiones al efectismo brillante. [...] Con «Ipólito», Teatro Circo va a dar la medida de una de sus muchas posibilidades –a juzgar por los antecedentes– en la creación de un teatro gallego popular.

Pouco despois aparecía en *La Voz de Galicia* unha nova referencia laudatoria ao traballo dramaturxico e actoral realizado en *Ipólito*:

---

<sup>221</sup> BATFPM.

Muy acertada la puesta en escena, justa, sobria, patética a veces, y con un extraordinario sentido de la tragedia [...]. El recitado, las frases y cantos corales de raíz popular gallega (acertadamente introducidos), los desplazamientos, las composiciones plásticas, y el juego con las máscaras contribuyeron al acierto y al logro de una obra que resumaba, sabía y «cheiraba» a tragedia por los cuatro costados. [...] Dominio gestual, buena vocalización, matización excelente [LVG 29.04.1973].

Tras unha representación máis na cidade –na Escola de Maxisterio–, o colectivo sería chamado a participar a fins de maio<sup>222</sup> na «I Mostra de Teatro en Galego» de Ribadavia (MTR).

No encontro ourensán, o *Ipólito* do TEATRO CIRCO conseguiu reflectir a seriedade do traballo que se estaba a realizar desde seis anos atrás. Luís Álvarez Pousa así o testemuñaba:

[...] con sólo cuatro personajes, presentaron «Ipólito», de Eurípides, sin explosiones de llamadas de atención, sin acompañamientos de efectos sorprendidos, con la sobriedad que requiere la actualización de una obra clásica con el buen decir corporal y el comunicar tragedias de interioridad. Un teatro vanguardista, lleno de símbolos, traducido al lenguaje de un pueblo que por lo concreto de su cultura es universal. Supieron hacer de un texto clásico una obra gallega [LVG 01.06.1973].

O *Ipólito* ligaba, a través do mito, a nosa realidade coa cultura universal; contribuía a prestixiar a nosa lingua e, en opinión de Xavier Fàbregas [1973], situaba o colectivo –e o seu director– na vanguardia da creación dramática nacional:

Al hablar del nuevo teatro gallego resulta inevitable la referencia a Manuel Lorenzo, el gran impulsador de la escena autóctona y al Grupo de Teatro Circo, fundado y dirigido por él, y que hoy en día aparece como el grupo más cohesionado y consistente de los que actúan dentro del ámbito de su dramaturgia.

---

<sup>222</sup> O TEATRO CIRCO actuou no Claustro de San Domingos a 26.06.1973 [LVG 26.05.1973].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Grazas ao seu bo facer na I MTR, o TEATRO CIRCO e o GT ROSALÍA DE CASTRO serían seleccionados por un xuri<sup>223</sup> designado pola AC Abrente para estremen no ano seguinte os textos galardoados no «Concurso de Textos Teatrais»<sup>224</sup>:

[...] a cita de Ribadavia no ano 73 foi especialmente productiva para a compañía na que traballaba Lourenzo, o Teatro Circo, quizais unha das que maior entusiasmo crítico suscitou (con *Ipólito*), ó ser distinguida, a carón de Rosalía Castro, no «certame non competitivo» para participar na II Mostra un dos textos premiados no Certame. A diferenza do Teatro Rosalía de Castro (que [...] non asumiría a representación de *O meu mundo non é deste reino* de Manuel María), Teatro Circo si aceptou o reto de montar *Zardigot*, de Euloxio Ruibal [López Silva / Vilavedra 2002: 45].

Após a I MTR, realizáronse as tres últimas funcións do *Ipólito*, tamén na Coruña: dúas no «Instituto Social de la Mujer» –nun ciclo organizado en colaboración con GT O FACHO, o GT ROSALÍA DE CASTRO e LOS ALEGRES POLLITOS [ver 5.3.9.]– e unha na Universidade Laboral «Crucero Baleares»<sup>225</sup>.

Pouco tempo despois de iniciar os ensaios do seguinte espectáculo, o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, o TEATRO CIRCO recibiría o convite para participar nas «II Jornadas de Teatro de Vigo» (JTV) a mediados de outubro; mais, a pesar de que nun primeiro momento o grupo tiña previsto asistir co *Ipólito*<sup>226</sup>, finalmente declinaría o ofrecemento pola falta dun dos actores [Pérez de Olaguer 1973-1974: 6].

---

<sup>223</sup> O xuri estaría composto por Valentín Lorenzo, Maribel Outeiriño, José Paz Rodríguez, Manuel López Pousa e Juan Antonio Gómez Vázquez [López Silva / Vilavedra 2002: 41].

<sup>224</sup> Por motivos económicos, a AC Abrente non contemplaba a publicación das obras premiadas no Concurso (*Zardigot* de Euloxio R. Ruibal e *O meu mundo non é deste reino* de Manuel María), mais promovía a súa encenación, o que non deixa de ser sintomático; en certos círculos, o traballo do dramaturgo xa non se concibía isolado dos mecanismos retores da produción de espectáculos; o teatro deixara de ser considerado unicamente como xénero literario e entendíase como proceso creativo xeral en que se encontraba inserida a escrita dramática.

<sup>225</sup> O TEATRO CIRCO actuaría na Universidade Laboral no 27 de xullo do mesmo ano [BATFPM].

<sup>226</sup> O TEATRO CIRCO tiña confirmada unha representación de *Ipólito* para o día 13 de outubro, tal e como se recolle no programa das segundas JTV.

A ausencia do colectivo coruñés non pasaría desapercibida para os críticos [Hormigón 1973].

## 4.7. Un modelo de teatro popular: *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*

Tras dar por finalizadas as representacións do *Ipólito*, o colectivo solicitou a licenza para encenar o *Zardigot* de Euloxio R. Ruibal e esta foi denegada –por «falar dun asunto tabú: a guerra do trinta e seis» [Lourenzo 2000: 35]–, polo que se viu obrigado a reconsiderar o seu programa de traballo inmediato. Nese momento surxiu a idea de elaborar un espectáculo que, organizado en varias secuencias de carácter irónico seguindo un esquema similar ao de *El joc* de ELS JOGLARS, ofrecese unha visión de Galiza desde os seus inicios, nos tempos do Paraíso, até desembocar na creación dos galegos e dos portugueses –como desculpa para tratar ese parentesco–.

Esta proposta de montaxe levou á decisión de ensaiar a peza teatral galega máis antiga de entre as conservadas, a *Contenda dos labradores de Caldelas* de Gabriel Feixó de Araúxo –coñecida na época como *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*–, que evidenciaba a existencia dun pasado teatral de peso na nosa lingua [Enrique 1974].

O propio grupo sintetizaba desta maneira o argumento da obra:

[...] o entremés trata da liorta que houbo entre galegos e portugueses có gallo da pesca no río Miño. Este durou longos anos, xa pasada a guerra entre Castela e Portugal. O licenciado Feixó de Araúxo preséntanos a face cómica do debate, que encetan dous persoaxes arquetípicos: o fidalgo portugués e o galego labrego Roleiro. Como resultas da disputa pola reda no río Miño, galegos e portugueses enfréntanse nunha batalla, que non produce máis que mortes e cobizas. Endebén, amos a dous bandos resolven amístase nunha festa célebre [J.A.G. 1973b].

Nesta ocasión Manuel Lourenzo non exercería o papel de encenador, pois Pepe Estruch –convidado polo TEATRO CIRCO para impartir en agosto de 1973 un curso para actores [ver 5.1.4.]– acabaría por dirixir<sup>227</sup> o novo espectáculo, un dos máis (re)coñecidos do colectivo. Nesta oportunidade, Lourenzo actuou como axudante de

---

<sup>227</sup> Por modestia, o profesor valenciano non desexaba figurar como director do espectáculo, mais simplemente como colaborador, polo que o programa facía referencia a unha «homenaxe a Pepe Estruch».



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

dirección –preparando as danzas–<sup>228</sup> e como dramaturgo; escribiu as cancións que servían de comentario e nexo entre as diferentes escenas e, visto que o texto orixinal da peza de Feixó resultaba demasiado breve<sup>229</sup>, introduciu na peza, seguindo algunhas indicacións de Estruch, numerosas modificacións dramáticas:

[...] fixemos unha recomposición das esceas, movéndose do seu sitio cando o vimos necesario; asimesmo, e coa millor vontade escénica, desglosamos os parlamentos que espresaban uns puntos de vista colectivos en unidades menores, o que nos permitiu que foran dous grupos de xente, e non somente un par de persoaxes os litigantes [Teatro Circo de Artesáns 1974].<sup>230</sup>

O arduo e produtivo labor de adaptación da obra seiscentista chamaría a atención dun Roberto Vidal Bolaño moi novo:

A la importancia histórica y afectiva del «Entremés Famoso sobor da pesca do río Miño» [...] se suma el interés del trabajo, tanto de adaptación como de montaje, realizado por Teatro Circo, respetando casi íntegramente el texto de Arauxo [...], pero [...] proporcionándole una estructura teatral más de acuerdo con las actuales posibilidades expresivas del teatro y las particulares características del público al que va dirigido.

El resultado es un espectáculo tremendamente imaginativo, envuelto en un aire de fiesta, [...] bañado en un humor penetrante y en el que (a pesar de utilizar numerosos elementos de nuestro folklore) se ha sabido evitar la caída en fáciles «enxebrismos» [EIG 27.04.1974].

Talvez unha das liñas mestras da proposta de Estruch e Lourenzo fose o protagonismo escénico concedido ao río Miño, á volta do cal – e dependendo da súa localización variábel– se organizaban as secuencias:

---

<sup>228</sup> Marisa Armesto, antiga profesora de baile tradicional de Manuel Lourenzo, achegaría algunhas ideas. Alén diso, o propio Lourenzo formara parte durante catro anos do coro coruñés «Follas Novas» e do seu corpo de baile.

<sup>229</sup> Como a brevidade do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* supuña un problema, chegouse a considerar a posibilidade de recuperar as *Tres Irmás Parvas* como acompañamento; finalmente optárase por tirar o máximo rendimento á obra de Feixó de Araúxo.

<sup>230</sup> Este artigo foi publicado no mesmo día –e baixo o título «Teatro Circo de Artesáns: estreno do “Entremés famoso sobre da pesca do río Miño”»– en *La Voz de Galicia*.

El río Miño aparece y desaparece, ampliándose o estrechándose sus márgenes o girando alocadamente en la escena de la batalla –una salvaje «pandeirada» poblada de peleas y de gritos [Lourenzo 1974g: 91].

Na verdade, o entremés resultaba –tanto para os espectadores como para o propio TEATRO CIRCO– unha aventura estética chea de ritmo e significación, en que nada existía mais todo se facía ver. Outros pormenores da encenación –alegre, desenfadada– tamén aparecerían recollidos na prensa:

Lo que en la obra original, cuyo texto ha sido respetado por completo, era sólo diálogo y enfrentamiento de dos personajes, ha sido transformada por Teatro Circo en un ágil fresco popular, donde se suceden las canciones, las danzas, los recitados colectivos y el juego de personajes y actores, dándole una profundidad y una intención crítica a la obra que estaba implícita en el texto de Feixóo, pero quizá no lo suficiente.

[...] El cantante Miro Casabella ha compuesto la música de aquellas canciones que no han sido sacadas directamente del cancionero popular. En cualquier caso, las diferencias de folklore y de lenguaje entre gallegos y portugueses están bien marcadas, aunque eso no es incompatible con la llamada a la unión de los pueblos que subyace en el montaje. El vestuario ha sido inspirado en las porcelanas de Sargadelos [J.A.G. 1973b].

Alén de Casabella<sup>231</sup>, colaboraron na montaxe outros artistas: Chichi Campos realizou unhas coloridas barquiñas de táblex que os actores penduraban do pescozo para a loita no río; Carmela Correa deseñou o cartaz<sup>232</sup> do espectáculo seguindo a estética da banda deseñada [Broch 1974] e Xosé Díaz foi o responsábel de idear os figurinos. Sobre unha mesma base –unha estilización do traxe tradicional de ambas as marxes do Miño–, as galegas empregaban redes como mandil, as portuguesas como tocado ou dengue e, na escena do pranto, esas mesmas redes eran utilizadas por todas como manto; pola súa

---

<sup>231</sup> No TEATRO CIRCO a música foi un elemento esencial na maior parte dos espectáculos. Non sorprende, entón, que se chegase a contar coa participación de compositores como Miro Casabella –de Voces Ceibes– non só *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño* (1973), mais tamén en *Zardigot* (1974) ou n' *Os vellos non deben de namorarse* (1977).

<sup>232</sup> O cartaz da montaxe sería reproducido varias veces na prensa [Costa 1974b; e Rivas / Ledo 1974].

Carmela Correa sería a autora dun bo número de deseños en branco e negro que ilustraban diferentes episodios do espectáculo e que tamén aparecerían nos xornais [EIG 07.02.1974; LVG 07.02.1974].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

parte, os galegos portaban monteiras e mocas de madeira pintada e os portugueses, barretinas con pompóns e espadóns.

Na indumentaria usábase a cor vermella para identificar as personaxes galegas e a verde para as portuguesas. O xogo cromático non era casual, pois o *Entremés* construírase como un exercicio de contraposicións: cores (vermella e verde), falas (de aquén-Miño e de alén-Miño) e intencións (aspectos lúdico e crítico). En opinión de José Antonio Gaciño [1974]:

[...] hay en él una serie de claves críticas que el montaje se encarga de resaltar, y entre las cuales la más importante es la que marca das diferencias entre gallegos y portugueses –de lenguaje, de indumentaria...– y, sin embargo, una cierta unidad por encima de esas diferencias que parece querer darse a entender en el juego de actores que lo mismo hacen de gallegos que de portugueses, mostrando cómo, en definitiva, el enfrentamiento entre los pueblos no es más que el producto del manejo demagógico que de ciertas diferencias hacen los poderosos. Esa carcajada final ante el podio vacío del hidalgo portugués es, de esta forma, como un sonriente final feliz, aunque [...] todos sepamos que la historia continúa y que no siempre hay una paz que celebrar con fiestas ni un podio vacío del que regocijarse.

Tamén o grupo insistía nesta interpretación:

A linguaxe da peza é a propia do entremés na tradición de Gil Vicente, farsa leda que sustenta a súa forza teatral no contraste de tipos; contraste que ven remarcado pola utilización dos dous idiomas –galego e portugués– e mais pola alternancia de motivos cómicos e líricos. O escaño que se fan os persoaxes mutuamente sinala unha terceira dimensión que hai que sumarlle ao «Entremés» pra dar fe da súa orixinalidade [Teatro Circo de Artesáns 1974].

A peza de Araúxo estreouse<sup>233</sup> en Marín –durante a «I Semana de Teatro Aficionado» organizada polo GATMA en decembro de 1973 [ver 5.3.]–. Da función inaugural a imprensa resaltou o nutrido do auditorio –con espectadores vindos de Vigo e Pontevedra– e a calidade do colectivo coruñés:

---

<sup>233</sup> A 22.12.1973 [EIG 21.12.1973].

Aquí, en Marín, los que hemos presenciado el espectáculo, hemos tenido conciencia de estar ante un grupo hecho, maduro, perfectamente sincronizado, pese a que algunos de los actores –cuatro exactamente– hacían su debut ante el público [Sampayo 1973].<sup>234</sup>

Unha semana despois tiña lugar a segunda función da nova montaxe, que resultaría tan memorábel como a estrea; con ela se inauguraba o auditorio do Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos, en Cervo (Lugo), onde se congregaran por volta de quíntos espectadores<sup>235</sup>. O director do complexo industrial, Isaac Díaz Pardo, reseñaría a representación:

[...] la obra está llena de gracia, de alegría, movimiento y color, y todo ello tejido en un gran sentido del humor, que con frecuencia desborda el entusiasmo de los espectadores [...]. El Teatro Circo fue exigente en el montaje de esta pieza [...]. Creo que el espectáculo, de una hora de duración, [...] debería empezar a funcionar como teatro comercial en Galicia y fuera de ella. La consolidación de esta experiencia y su divulgación será un hito en el teatro gallego [LVG 03.01.1974].

Desde a súa presentación, o traballo do TEATRO CIRCO no *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* foi obxecto de numerosas louvanzas:

Extraordinaria la caracterización y soberbia la arte del duelo que puede parangonearse a cualquiera de las mejores puestas en escena que se haya visto en los escenarios españoles [Seijas 1974].

Tal e como apuntou Fàbregas [1974a] no *Diario de Barcelona*, o espectáculo supuxo, efectivamente, a consagración do colectivo coruñés e a de Lourenzo como director e dramaturgo:

Sin duda el Teatro Circo de La Coruña es hoy la compañía gallega con un historial más dilatado y un mayor prestigio dentro del ámbito de su país; si en la actualidad existen en Galicia más de una docena de compañías que, itinerando por el país, elaboran un teatro cada vez más identificado con la sociedad que ha

---

<sup>234</sup> Os actores que se estreaban nesta función serían Antón Suárez, Charo Barrio, João Guisan e mais Armando Herrero.

<sup>235</sup> LVG 01.08.1975.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

de recibirlo, el Teatro Circo, y sobre todo la figura de su director, [...], están en el origen de este movimiento.

E, á par do recoñecemento do grupo, para Moisés Pérez Coterillo [1974] o *Entremés* significaba un destacado triunfo na normalización da nosa lingua:

El uso del gallego como idioma de cultura no es ya una modalidad lingüística, sino una reivindicación que atañe a todo el ser gallego, que forma parte de su textura íntima y que es inseparable de cualquier intento de cultura popular.

Non obstante, aínda que o traballo do TEATRO CIRCO co texto de Araúxo recibiu un gran número de eloxios, non todas as críticas resultaron favorábeis. Nun artigo publicado no *Faro de Vigo* atribuíánselle como defectos o seu esquematismo e certa monotonía interpretativa, que non eran senón efectos ligados ao xeometrismo propositado da montaxe:

Muy simple esta pieza menor, que poco dice. Adecuada su puesta en escena con algunos fallos, como el pranto que resultó algo aburrido por lo repetitivo [...]. El movimiento estuvo muy bien sincronizado, los actores trabajaron con soltura y la coreografía fue pobre. Resulta ser un teatro de evasión, totalmente ajeno a nuestra realidad social [FV 21.06.1975].

Do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, que viría a ser a montaxe do TEATRO CIRCO máis extensa no tempo –mantívose de decembro de 1973 a maio de 1976–, realizaríanse máis de cincuenta funcións<sup>236</sup> dentro e fóra de Galiza; algunhas delas terían lugar no seo de diversos festivais («Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia», «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers», «I Mostra de Teatro Galego de Vigo» etc. [ver 8.1.]) e outras en lugares tan peculiares como, por exemplo, nunha

---

<sup>236</sup> En Galiza, o *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño* chegaría ás seguintes poboacións: A Coruña, Tarrío, Compostela, Betanzos, Perlío, Barallobre e Sada, na provincia da Coruña; Cervo, Ribadeo, Lugo e Bonxe, na provincia de Lugo; Coruxo, A Guarda, Goián, Salceda de Caselas, As Neves, Arbo, Crecente e Tomiño, Pontevedra, Vigo, Nigrán, Aldán, Paradela, O Grove, Mondariz, A Estrada, Vilanova de Arousa e Valadares, na provincia de Pontevedra; e Ribadavia, Tui e A Rúa, na provincia de Ourense.

Fóra de Galiza visitaríanse, alén de Caminha e Porto, cidades como Salamanca, Granollers, Cáceres, Madrid e Córdoba.

Nunca carta asinada a 25.10.1974 e depositada en BATFPM, Manuel Lourenzo explicaba ao presidente da RRIA que tamén estaba previsto representar o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* en Oviedo, Santander, Torrelavega, Baracaldo, Valencia, Tarragona, Sevilla e Badaxoz a partir de maio de 1974. Porén, o programa inicial non se levaría a cabo.

plataforma<sup>237</sup> improvisada sobre catro tractores [Lourenzo 1974a]. Desta maneira, a obra de Araújo suporía un significativo avance na evolución do grupo, tanto artística como economicamente.

Porén, non todo foi positivo. O TEATRO CIRCO sofreu con esta encenación, dentro e fóra de Galiza, varios desencontros coa policía e coa censura. Así, o elenco do *Entremés*, tras se teren realizado incontábeis representacións do espectáculo, foi obrigado a comparecer na Comisaría de Policía da Coruña para informar sobre as actividades do grupo; e en Madrid, en decembro de 1974, a censura pediría ver as roupas do espectáculo, mais finalmente non habería máis problemas xa que, para os censores, a indumentaria da peza era *como del ballet gallego*, completamente inofensiva.

#### 4.7.1. A vinculación con Portugal

A pasaxe do *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño* por Portugal<sup>238</sup> en 1974 –sen a presenza de Lourenzo, en liberdade condicional pola súa actividade antifranquista– veu acompañada de innúmeros eloxios ao TEATRO CIRCO, cualificado como un dos colectivos «mais representativos do país vizinho»<sup>239</sup>, «de enorme prestígio na España»<sup>240</sup>; un «agrupamento independente que tem desenvolvido uma obra assinalável no contexto teatral da Espanha actual»<sup>241</sup>; «um dos mais sólidos e importantes grupos independentes do teatro galego, [...] de qualidade inequívoca»<sup>242</sup>, en que «os actores formam um todo perfeitamente interligado»<sup>243</sup>.

Con efecto, a montaxe resultou verdadeiramente marcante no país irmán, o que non deixou de beneficiar o teatro galego no seu conxunto; o TEATRO CIRCO poría en

---

<sup>237</sup> Na función no campo da feira de Bonxe (Lugo), a 18.08.1974.

<sup>238</sup> Durante os dous días en que actuou no Porto, o TEATRO CIRCO varios convites para realizar actuacións inmediatas, que terían de ser rexeitadas debido ao pouco tempo que o colectivo coruñés ía permanecer en terra lusa.

<sup>239</sup> DPO 11.03.1974.

<sup>240</sup> PJ 30.03.1974.

<sup>241</sup> JN 30.03.1974.

<sup>242</sup> JN 03.04.1974.

<sup>243</sup> JC 07.04.1974.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

contacto o crítico Henrique Alves Costa –director da revista *Cinéfilo*– con outros colectivos de Galiza, dando pé a unha relación que cristalizaría en intercambios de espectáculos e nunha maior difusión en Portugal das realizacións teatrais galegas.

Por outra banda, a visita do TEATRO CIRCO tamén resultou altamente positiva para o teatro portugués; o grupo coruñés axiña se perfilou como un posíbel modelo, pois era unha formación sen parangón alén Miño:

[...] uma companhia de teatro independente, organização que julgamos inédita nestas andanças do teatro nortenho (português) e que possivelmente marca o início dum novo capítulo na nossa paupérrima vida teatral e cultural [AO 23.03.1974].

Por outra parte, a peza de Araújo, quer pola súa lingua quer polo seu contido, resultaba moi próxima para o espectador luso. A mensaxe da obra adquiriría, aliás, maior sentido co público veciño como interlocutor:

A última sequência do «Entremês» mostra o enterro das vítimas e de todas as discórdias, o entendimento dos dois povos pelo ajuste de direitos a contento de ambas as partes e finalizando a peça num verdadeiro clima de festa [PJ 17.03.1974].<sup>244</sup>

E aínda:

[...] traz-nos a desmistificação dos ódios de fronteira, pondo-os a ridículo, no intuito de universalizar o homem, humanizando-o na luta pela sobrevivência [PJ 03.04.1974].

Nesta oportunidade tamén Portugal sorprendería o TEATRO CIRCO. Nas funcións realizadas no Porto a comezos de abril de 1974 por iniciativa da SEIVA TRUPE-TEATRO VIVO, o público –máis amplo e heteroxéneo que o de costume– reparara en pormenores que pasaran desapercibidos no noso país, constatando así a «validez» e a actualidade do *Entremés*:

[...] hemos ratificado que para que el teatro sea teatro no es necesario que lleve dentro un panfleto [Garcés 1974a].

---

<sup>244</sup> O mesmo artigo sería reproducido catro veces máis, con leves variacións, noutras publicacións portuguesas: no día 20 de marzo, na *República* e no *Diário do Ribatejo*; un día despois, no *Diário Popular*; e no día 23, en *Plateia*.

Alén diso, a casualidade faría que no segundo día de actuación se proxectase no Cinema Batalha –para as persoas asociadas ao Cine-Clube do Porto– un documental de media hora de duración sobre a pesca no río Miño, dirixido por Luís Galvão Teles [Costa 1974a].<sup>245</sup>

Tras a *Revolução dos Cravos*, o TEATRO CIRCO tivo a oportunidade de encenar o espectáculo na raia galega con leves modificacións inspiradas pola chegada da democracia a Portugal, onde voltaría a actuar no verán<sup>246</sup>:

[...] no final, quando galegos e lusos fazem as pazes, os galegos estendem a mão aos portugueses num gesto de amizade e reconciliação. Desta vez, os portugueses correspondem galantemente oferecendo aos galegos os cravos vermelhos que traziam ao peito. Também no texto há uma pequenina alteração. Quando os afogados comentam a rixa que os levou àquela situação, um galego diz mais ou menos isto: «Entre os portugueses há uns cães ranhosos». Ao que um luso, levantando a cabeça, responde: «Havia...» [Costa 1974c].

## 4.8. Entre o Expressionismo e o Teatro Épico: *Zardigot*

Case cinco meses despois da estrea do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, o TEATRO CIRCO conseguiu levar adiante a encenación de *Zardigot*, dirixido e adaptado por Lourenzo coa licenza do autor. Para José Monleón [1975], a montaxe realizada –crúa, dramática, mesmo perturbadora– superaba o texto de Ruibal, actualizando e universalizando un drama concibido de maneira clásica:

---

<sup>245</sup> Noutro artigo, o TEATRO CIRCO facía algunhas consideracións sobre a proxección, que ofrecía da peza de Araúxo unha interpretación moi diferente da súa:

Se o filme pretende ser una interpretação do entremez, parece-nos errada. Trata-se de uma visão intelectualizada que pouco tem a ver com o entremez, de que se utilizam grandes trechos num tom lamuriento contrário ao humor que o teatro encerra. Aqueles simbolismos (alguns herméticos), aquele preciosismo formal não jogam bem com a simplicidade e com o carácter dos povos das duas margens do rio Minho. Do rio só fica uma visão paradisíaca, do povo uma expressão desgarrada. Para uma visão mítica, que se quis transmitir, é de perguntar o que está ali a fazer o texto de Feixó de Araúxo [Costa 1974d].

<sup>246</sup> No Parque de Caminha, a 22.08.1974 [BATFPM].

Nesta función, Lourenzo sería substituído por Humboldt Ribeiro, un actor de EL GALPÓN uruguaio que en agosto de 1974 leccionaba un curso para os membros do grupo [ver 5.1.4].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Cuenta Ruibal la historia de una familia materialmente liquidada por una imprecisa guerra civil entre liberales y conservadores. No existe ninguna continuidad en la acción dramática. [...] Si nos atuviéramos estrictamente a la anécdota, la obra podría calificarse, sin arbitrario menosprecio, de melodrama e incluso deberíamos preguntarnos si no existe cierto desnivel entre la violencia, y aun la insinuada trascendencia, de las situaciones y ese vacío, ese carácter de abstracción, con que comparecen ante nosotros los esquemáticos personajes. Pero, al menos a través del montaje del Teatro Circo, tal objeción a «Zardigot» no resulta nada clara.

Se plantea la representación en un espacio central. Aparecen los actores con una larga túnica negra, cubierto el rostro con una máscara deforme [...]. Se sientan en los bancos que rodean el espacio escénico. Y, según lo va exigiendo la acción dramática, abandonan su condición comunitaria de «carne de cañón» para incorporar los personajes concretos, hasta que, terminada su parte, regresan al banco igualador. En definitiva, el ámbito, la atmósfera, cuenta más que la anécdota. [...] la situación global, subtextual, creada por el grupo, materializa una moral de ceguera y violencia en cuyo nombre ya son «normales» las mayores atrocidades. «Zardigot» deja así de ser la representación de una historia; conquista que, aún aceptado que estuviera propuesta por el texto, debe mucho al trabajo del Teatro Circo.

O *Zardigot* do TEATRO CIRCO –que xa fora censurado [ver 4.7.]– só podería representarse a condición de que non aparecese material (vestiario, bandeiras) de corte castrense. Porén, dada a natureza da peza, resultaba imprescindible suxerir, fose como for, o militar; por tanto, o grupo decidiu arriscarse e utilizou uniformes auténticos do exército español, comprados nos casebres de Santo Amaro. As roupas foron tratadas cunha solución en auga de diferentes pinturas e secadas ao sol e acabarían por lembrar, no seu aspecto final, ao fardamentos de camuflaxe actuais.

En opinión de Joan-Anton Benach [1974], o espazo escénico rectangular<sup>247</sup> –que colocaba o público no mesmo plano que os actores, eliminando a distancia entre eles–

---

<sup>247</sup> Nos escenarios italianos, onde non era posíbel sentar público á volta do rectángulo, a equipa actoral colocábase en ángulo, o que lle daba un novo sentido ao espectáculo; para o TEATRO CIRCO, o círculo era unha forma fortemente enraizada na cultura galega, moi presente, por exemplo, nas danzas tradicionais.

axudou a crear, xunto coa indumentaria, un ambiente denso, asfixiante e por veces agresivo:

La utilización del espacio escénico con todos los personajes ocupando una zona central relativamente pequeña, es un buen recurso para ilustrar la agobiante estrechez de la historia.

O atrezzo potenciaría o efecto da escenografía. Para Xavier Fàbregas [1974a], as grandes máscaras utilizadas en *Zardigot* contribuían acertadamente a acentuar os trazos expresionistas da obra de Ruibal; Ramón Clemente [1974] recollía a descrición do director catalán:

Los actores, cubierto el rostro con máscaras, aparecían reunidos en el centro del escenario contemplando impertérritos el desarrollo de la acción, descubriéndose solamente cuando les llegaba el turno de intervenir en las sucesivas escenas.

Debaixo da estrutura dos mascaróns –que levaban unhas túnicas negras cosidas–, os intérpretes desaparecían para daren paso a unhas figuras inquietantes; no final da representación o espectador ficaba só en escena, en canto os actores saían, deixando as máscaras no chan. Na verdade, estas pezas de atrezzo outorgaban un enorme dramatismo ás escenas, a pesar da súa aparente neutralidade:

De detrás de las máscaras deformes, que actúan constantemente de fondo y de espectadores «privilegiados» de la tragedia bélica, van apareciendo, humanizándose, los personajes que, después de ofrecer su aspecto de hombres doloridos, enrabiados o apasionados, volverán otra vez a refugiarse en la máscara que los uniforma a todos con el horror. Y todo ello en medio de los espectadores, rodeado de ellos, para que el espectador normal, el que va a divertirse o emocionarse, sea también un telón de fondo de la tragedia, una sociedad o un mundo feliz, en medio del cual aparece el cáncer de la guerra [J.A.G. 1975b].

*Zardigot* presentouse ao público no 4 maio de 1974 no Círculo das Artes de Lugo<sup>248</sup> nunha función moi aplaudida, pondo de relevo, máis unha vez, a preparación dos integrantes do colectivo:

---

<sup>248</sup> A representación, a 04.05.74, foi organizada polo GT VALLE-INCLÁN en colaboración co Círculo das Artes [LVG 05.05.1974].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

El trabajo del «Teatro Circo» ha sido rigurosamente cuidado. Nos ha sorprendido, por ejemplo, la perfecta vocalización de todos sus componentes y el minucioso estudio de ortofonía que revela. Exactos en la gesticulación y con una buena expresión corporal [EP 07.03.1974].

Celestino Fernández de la Vega –presente na estrea, xunto con Xesús Alonso Montero– faría ao grupo acertadas suxestións, que redundarían nunha maior unidade da montaxe.

Pouco despois, o TEATRO CIRCO acudía á «II Mostra de Teatro Galego de Ribadavia» cun programa duplo<sup>249</sup> –o recente *Zardigot* e o espectáculo de Feixó de Araújo–. Após as actuacións, a profesora brasileira Nitis Jacon de Araujo Moreira<sup>250</sup> abriría o diálogo co colectivo:

Neste coloquio [...], puxose de manifesto o interese pola aitividade do teatro «Circo», ponderándose a interpretación i o testo, e criticándose algúns aspectos do montaxe e da obra [EIG 22.05.1974].<sup>251</sup>

Con efecto, o labor do grupo foi moi recoñecido, principalmente en relación ao tratamento actual de elementos populares no *Entremés*; mais non por iso se deixaron de realizar certas consideracións negativas, como o exceso de intensidade<sup>252</sup> dramática do *Zardigot* –intensidade que sería, precisamente, un dos aspectos máis apreciados pola crítica catalá tempo depois–:

*Zardigot* é una obra d'una gran intensitat, tant per la temàtica de la guerra [...] como per l'austeritat del llenguatge escènic utilitzat, reflex extern de la dansa

---

<sup>249</sup> O TEATRO CIRCO presentou a 19.05.1974, de maneira consecutiva, o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* e *Zardigot* [LVG 19.05.1974].

<sup>250</sup> Nitis Jacon de Araujo Moreira era, na altura, a directora do Departamento de Cultura da Universidade de Londrina (Paraná).

<sup>251</sup> Para López Silva e Vilavedra [2002: 47]:

[...] foi nesta edición da Mostra cando se institucionalizaron foros de debate e de diálogo que, desde entón, habían ser unha das actividades que despertasen máis interese nas sucesivas Mostras. O primeiro coloquio abriuse tras unha representación, cando uha crítica brasileira fixo un comentario espontáneo: naceu así a idea de dedicar un tempo tras cada espectáculo para o diálogo entre grupo e público.

Na verdade, o primeiro contacto verbal entre o auditorio e os grupos participantes das MTR aconteceu na segunda edición do festival ourensán, mais cómpre lembrar que o coloquio era un fenómeno frecuente –cando non indispensábel– xa nas STJ da Coruña.

<sup>252</sup> EIG 21.05.1974.

de la mort que és Zardigot. [...] Tot una llarga relació de temes hi són presents: brutalitat, lluita, [...] engany, assassinat, clandestinitat, etc. [...] és una obra d'un nivell molt respectable, que dóna prova de les possibilitats d'un jove teatre gallec [Broch 1974].

Finalizada a segunda edición da MTR, o TEATRO CIRCO retomou as representacións de *Zardigot* con forzas renovadas. Durante os dous anos que estivo en cartaz, a obra coñeceu máis de vinte funcións, por cidades e vilas galegas (Lugo, Perlío, A Coruña, Santiago de Compostela, A Rúa, Lalín etc.) e de fóra de Galiza (Salamanca, Granollers<sup>253</sup>, Madrid e Sama de Langreo).

O espectáculo demorou bastante en chegar a Compostela; a peza de Ruibal representaríase no patio cuberto do Colexio La Salle e sería a primeira montaxe galega que se podería ver no Ciclo da Aula de Teatro da USC –organizado pola Vicerreitoría de Extensión Cultural–, onde recibiu críticas moi favorábeis:

Magnífico el montaje y la representación del grupo coruñés «Teatro Circo», en un indudable acierto al plantear la situación circularmente, convergentemente, sin escapatoria posible sobre unos personajes fundamentales» [ECG 13.04.1975].

E aínda:

A posta en escea do «Teatro Circo» soupo abranguer a grande forza dramática por medio dunha estética de prantexamentos colectivos, grupos enfrentados co individuo, valéndose ademáis de máscaras que lle dan ao espectáculo un senso expresionista de resaibos fatalistas [LVG 15.04.1975].

A partir de maio de 1975 –un ano despois da súa estrea–, o *Zardigot* simultanearíase coa nova encenación do TEATRO CIRCO.

---

<sup>253</sup> A 09.11.1974 Xavier Fàbregas publicaría na revista *Destino* unha breve reseña das dúas montaxes presentadas polo TEATRO CIRCO na vila catalá.

### 4.3.9. Shakespeare en galego nunha sala comercial: *Macbeth*

Co *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* e o *Zardigot* aínda activos, en outubro de 1974 o TEATRO CIRCO decidiu iniciar a preparación dun novo espectáculo, unha ambiciosa adaptación<sup>254</sup> do *Macbeth* de Shakespeare realizada por Manuel Lourenzo.

O propio TEATRO CIRCO explicaba os principais fíos condutores da nova montaxe, cuxo proceso de ensaios se estendería desde mediados de xaneiro<sup>255</sup> até maio de 1975:

«Macbeth» es una obra que permite explorar cuánto de pagano, de salvajemente vivo hay todavía en nosotros; cuánto hay de panteista; cuánto subyace de primitiva fuerza por debajo de nuestros actos sociales. Cuánta libertad hemos perdido y a favor de qué la hemos perdido. Macbeth no es un antihéroe, sino el hombre que se vuelve reflexivo, y que encuentra la palabra. Por llegar a rey, mata; por gobernar se hace tirano; por tirano es destruido. Mas ni el gobierno ni la tiranía terminan con el.

Hay muchas lecturas posibles de «Macbeth», pero a nosotros nos interesó ésa. El hombre está pendiente de la naturaleza; la naturaleza está pendiente del hombre. Contra la naturaleza y contra el hombre, la moral, cuyo reflejo y causa o consecuencia es el poder. Sin poder, en «Macbeth» no habría brujas; sin brujas, ni hoy ni ayer puede haber Macbeth.

Escénicamente, hemos hecho una «lectura» para Galicia. Todo el material literario de Shakespeare concuerda bastante bien con nuestra preocupación, y creemos que el discurso se instala sin violencia en nuestro concreto mundo.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Tal e como se recolleu en *La Voz de Galicia* a 16.02.1975, para a realización da adaptación, que ocupou tres meses, Manuel Lourenzo partiu dunha versión galega da época. Trátase do texto de Fernando Pérez Barreiro-Noya, publicado en *Galaxia* en 1972.

<sup>255</sup> Sabemos por un artigo de *La Voz de Galicia* do 16.02.1975 que o TEATRO CIRCO tiña iniciado os ensaios do *Macbeth* no mes de xaneiro, mais un «Programa de actividades a desenvolver durante da presente temporada» que se encontra en BATFPM revela que a intención orixinal do grupo era ter comezado os ensaios do *Macbeth* en outubro do ano anterior.

<sup>256</sup> O texto está tirado dunha folla informativa enviada a Madrid un mes antes da actuación no Teatro Alfíl a 04.10.1975. Está asinada a 02.09.1975 [BATFPM].

No espectáculo, de tres horas de duración, o texto shakespeariano establecía –coa axuda do vestiario deseñado por Carmela Correa– un paralelismo entre a Escocia celta e a Galiza primitiva do século XII a través de:

[...] la lucha por la liberación de un pueblo «asoballado», con personajes que recuerdan de alguna manera a los «irmandiños», con un vestuario directamente inspirado en el traje popular gallego, por una parte, y en la vestimenta de la Galicia medieval por otra [J.A.G. 1975a].

Non interesaba, pois, unha reprodución arqueoloxizante da obra clásica, mais si unha retradución do mito que convidase á reflexión sobre o pasado e o presente do país. Escenografía, indumentaria, maquillaxe e movemento escénico –en que se aplicaban formas da nosa danza tradicional ás escenas de aparicións e conxuros– insistirían na ponte trazada entre o *Macbeth* orixinal e o galego.

Uns días antes da estrea, un xornalista visitaba o local de ensaios do grupo para ver o espectáculo, do cal destacaríase a factura clásica da interpretación –sen experimentalismos evasionistas– e a sobriedade dunha encenación adaptada todo tipo de escenarios:

El espacio escénico ha sido simplificado al máximo. Una semielipse rampante, cortada en semicírculo por el medio y flanqueada por telones verdosos, es el espacio único en el que se desarrollan las últimas escenas. Una serie de utensilios –cetros, máscaras, velas, caldero, etc.– aparecen en determinados momentos de la acción [EIG 15.05.1975].

A escenografía recibiu interesantes achegas do autor, director e escenógrafo Francisco Nieva<sup>257</sup> para a primeira función no Teatro Colón; o artista enriqueceu o piso e os lenzos con redes e tecidos escuros de diferentes calidades pintados con cores verdinegras, conferindo volume ao espazo e disimulando as sete saídas do fondo; así mesmo, degradou as roupas con purpurina prateada e introduciu unhas velas en escena. Ao carácter simbólico do espazo escénico, expresivo e efectista, referiríase Manuel Lourenzo:

---

<sup>257</sup> Consérvase un vídeo dos traballos realizados por Nieva co telón orixinal do *Macbeth*; na gravación recóllense entrevistas co escenógrafo, Pepe Estruch, Manuel Lourenzo e Agustín Vega [APML].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Es un dispositivo escénico funcional que tiene una razón de ser. En principio, quiso ser redondo, con puchero de brujas en el centro, y sobre esas brujas desenvolverse la magia primitiva en la creación de un tirano [EIG 23.01.1976].<sup>258</sup>

Por outra parte, a iluminación contribuíu a realzar os efectos escenográficos; focaríanse as intervencións das bruxas con luz vermella e as escenas de noite con luz azul; os monólogos resaltaríanse cun cañón branco e recorreríase á luz branca xeral para o resto das secuencias.

As bruxas/meigas –plasmadas no cartaz pintado por Luís Seoane<sup>259</sup>– introducían, coas pisadas das zocas, ritmos galegos coñecidos (muiñeira, fandango, pandeirada), que serían, xaora, un dos maiores atractivos do espectáculo:

[...] las escenas de brujas tienen un poderoso sabor a las tradiciones mágicas, irracionales, del país gallego [...] componen el ambiente adecuado para hacer florecer la tiranía de quien no sabe superar, en política, las contradicciones entre irracionalidad y racionalidad [EIG 15.05.1975].

Para José Monleón [1975] as vellas feiticeiras –cinco, no canto das tres da obra shakespeariana– cobraban moito sentido dentro do *Macbeth* do TEATRO CIRCO:

Viendo su trabajo y oyéndoles luego hablar comprendo en seguida que no se trata de la simple traducción de una obra de Shakespeare. La elección de «Macbeth» responde ya a un criterio concreto, porque en la tragedia de Shakespeare actúan una serie de fuerzas, personajes y demonios que tienen en el ámbito gallego la coherencia poética que, por ejemplo, pierden al pasar al castellano. [...] Las brujas, con sus zuecos de madera, su andar acompasado, su vitalidad fabuladora, tiene ya algo de meigas evocadas por la imaginación popular.

---

<sup>258</sup> Trátase dunha entrevista a Manuel Lourenzo realizada após unha función do *Macbeth* na Aula de Cultura da Caixa de Aforros de Santiago de Compostela a 23.01.1976.

<sup>259</sup> Desde que Lourenzo entrara en contacto con Luís Seoane para lle pedir unha colaboración para o frustrado libro do TEATRO CIRCO [ver 5.2.2.], varias serían as ocasións en que o pintor colaboraría co dramaturgo e co colectivo que el dirixía. Así, Seoane ofrecera ao valeco os deseños orixinais que ilustrarían a publicación de *Viaxe ao país de ningures*, mais a editorial Galaxia –xerida na altura por Fernández del Riego– nunca chegaría a devolvelos ao seu dono aducindo que foran extraviados.

Tamén ía realizar Seoane –interesado en recuperar a cor para o teatro– os esbozos da escenografía e indumentaria d'A *noite vai coma un río* de Cunqueiro para a EDG en 1979, proxecto que, tras a morte do artista, sería encomendado a Xosé Díaz.

A adaptación do clásico shakespeariano estreouse na «III Mostra de Teatro de Ribadavia» e obtivo unha magnífica acollida:

A representación do «Macbeth» foi seguida con relixiosa atención [...]. As palabras de Shakespeare, axeitadas a nosa lingua, tiñan unha rara vixencia que a mais de un se lle asemellou de trasposición [LVG 20.05.1975].

A elección dun texto non galego suscitara certas reservas entre algúns espectadores –que se sumaron ás manifestadas uns meses antes por Blanco Amor<sup>260</sup>–, polo que os membros do TEATRO CIRCO explicarían que a súa decisión de encenar *Macbeth* se sustentaba na vixencia da obra inglesa, que facía oportuna a súa representación ante o público galego. En palabras do crítico Alves Costa [1975]:

Espectáculo de grande beleza plástica, feito en pleno dominio de expresión teatral, numa realização impecável (em que a interpretação, as marcações, a cenografia e a indumentária, a iluminação e o espaço cénico se articulam num todo perfeitamente coerente e homogéneo), mereceu, no entanto, de uma parte do público, na altura do colóquio, algumas insistentes reticências. E perguntava-se porquê, num momento em que se deseja criar um teatro galego foi Manoel Lourenzo buscar um clássico britânico. Ora a verdade é que, mesmo a um clássico do teatro inglês, se pode procurar dar uma expressão galega (e foi nesse sentido que caminhou Manoel Lourenzo). [...] servindo-se de uma excelente obra teatral, foi para mim evidente que Manoel Lourenzo quis dizer ao público coisas que lhe dizem respeito..., embora dando a volta pela Escócia. Essa intenção foi para mim clara e eu vi, neste **Macbeth**, uma intencionalidade bem marcada, a par de uma investigação formal enraizada em fontes de inspiração galega [...]. Digamos, também que o texto inglês sofreu uma excelente e expressiva adaptação ao idioma galego.

---

<sup>260</sup> Blanco Amor demostrara as mesmas prevencións perante o *Macbeth* do TEATRO CIRCO durante un ciclo de conferencias celebrado en Barcelona a finais de abril de 1975, a instancias da Galería Sargadelos e o «Institut del Teatre», coa participación de José Luis Reinoso, Basilio Losada, María Luz Morales, Ramón Piñeiro e Ricard Salvat [LVG 26.03.1975 e 27.03.1975].

O escritor ourensán, que tiña seguido con moito interese varias funcións do *Entremés*, lera, na casa de Manuel Lourenzo, o seu *Proceso en Jacobusland* –inédito na altura– perante varios membros de TEATRO CIRCO e GT ROSALÍA DE CASTRO (Miguel Pérez Romero, Manuel González e Guillermo Díaz). O texto non interesara ao grupo coruñés e, alén diso, Lourenzo publicara unha crítica de *Teatro pra a xente* en que cuestionaba a adaptación da escrita ao destinatario, subliñando que, das pezas de Blanco Amor, só «Fas e nefas ou O castelo enmeigado número 5.000 e pico» lle resultaba atraente [Lourenzo 1974h].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Desta lectura galega do **Macbeth** os ouvidos atentos poden escutar cousas que tamén lle dizem respeito a uma Galiza que non desexa ser dominada por «macbeths».

Quince días despois da estrea tiña lugar a primeira representación do *Macbeth* na provincia da Coruña –na Universidade Laboral<sup>261</sup> «Crucero Baleares», un dos espazos máis frecuentados polo grupo–, se ben que a entrada pola porta grande na cidade chegaría dous meses despois. Tras unha paréntese nas representacións do *Macbeth* para levar o *Entremés* á «I Mostra de Teatro Galego de Vigo» e realizar uns exames de Declamación e un curso con Estruch [ver 5.1.4.], brindábase ao TEATRO CIRCO a posibilidade de actuar no Teatro Colón dentro dos «Festivales de España»<sup>262</sup>; o grupo escollería o *Macbeth*, de «duración comercial», para subir ás táboas do local coruñés en agosto e en decembro –desta volta en sesión dupla e con algunhas remodelacións<sup>263</sup>–.

Así, con rigorosa puntualidade –o que chamaría a atención dalgún xornalista–, presentábase exitosamente o *Macbeth* nun Teatro Colón case cheo<sup>264</sup>. Para Ramón Patiño:

Un decorado sucinto, pero muy bello y que se adaptaba perfectamente a figurar la niebla o el palacio con los efectos de una luminotecnica muy cuidada, compuso el escenario en que se movieron unos actores que provocaron en una gentil espectadora el comentario «Ya quisieran muchas compañías profesionales actores como estos». De acuerdo: actores y actrices lucieron una dicción clara y expresiva, se movieron con soltura y demostraron dominar perfectamente los textos [LVG 15.08.1975].<sup>265</sup>

---

<sup>261</sup> A 23.05.1975 [BATFPM]. Nesta ocasión, o público sería maioritariamente non galego [EIG 14.08.1975].

<sup>262</sup> EIG 12.08.1975.

<sup>263</sup> O espectáculo sufriu varias transformacións; os papeis de Armando Herrero e Xosé Luís García tiveron que ser distribuídos entre Xoán Manuel López Eirís e Xosé Manuel Vázquez; e, en segundo lugar, modificáronse algunhas escenas a fin de abreviar e clarificar o espectáculo: a matanza da familia Macduff e o asasinato de Banquo refixéronse en clave de pantomima e axilizáronse as intervencións das bruxas.

<sup>264</sup> A primeira función do *Macbeth* no Teatro Colón tivo lugar media hora despois dunha actuación de Montserrat Caballé, o que contribuíu a que o local estivese ategado [LVG 15.08.1975].

<sup>265</sup> Alén de gabar a montaxe no seu conxunto, Ramón Patiño destacaríase tamén o labor de Carmela Correa como Lady Macbeth, Agustín Vega como Macbeth e Manuel Lourenzo como Duncan e Macduff.

José Antonio Gaciño [1975a] agradecía, aliás, que o grupo non caese no que, na súa opinión, era un defecto común entre algúns grupos independentes: «[...] dar la vuelta a los clásicos y manipularlos de manera despiadada. [...] sin desmelenamientos ni interpretaciones retorcidas».

O público aplaudiu con forza o traballo do colectivo coruñés –amplamente reseñado e fotografado nos xornais<sup>266</sup>–, mais tamén, en opinión de Gaciño, «estaba aplaudiendo en aquel momento un paso más de un nuevo resurgimiento de la cultura gallega» [J.A.G. 1975a]; o triunfo non era só do colectivo coruñés, mais de todo o teatro galego; ofrecíase un espectáculo en galego nun local comercial do país –aínda que a prezos reducidos– perante un público pouco habituado ao TI e ao teatro na nosa lingua, nomeadamente tratándose de pezas clásicas:

[...] el teatro independiente gallego está a punto de alcanzar su madurez y quizá convendría repetir este tipo de experiencias para consolidar su marcha hacia la profesionalidad [...].

Apoyamos decididamente la incrustación de espectáculos gallegos en el programa del Festival Internacional de La Coruña, porque incluso a los visitantes foráneos puede interesarles la cultura gallega [EIG 16.08.1975].

Francisco Nieva [1975] sumaríase ás voces eloxiosas desde o suplemento madrileño *Informaciones de las Artes y de las Letras*:

El Teatro Circo de La Coruña funda con «Macbeth» una línea más rigurosa y ambiciosa en los propósitos de ese teatro independiente, en ocasiones un tanto autocomplacientes y alejados de cierta «realidad» del teatro. Realidad del teatro son los clásicos y asumirles es toda una prueba de valor y de vocación.

[...] Si careciese de algunas virtudes exigibles en el teatro profesional y de consumo mayoritario, ostenta por otra parte una imaginación y unos hallazgos formales que en muy raras ocasiones ilustran al anterior. [...]

Una cultura verdadera tiene virtudes de asimilación, se hace a fuerza de sucesivas asimilaciones, y una prueba de vitalidad bien puede consistir para esta cultura no sólo la exhibición de virtudes tópicas no locales, sino su Facultad de

---

<sup>266</sup> En *El Ideal Gallego* a 13.08.1975; en *La Voz de Galicia* a 13.08.1975; e en *Hoja del Lunes*, a 18.08.1975.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

apropiarse lo universal con su sentido inequívoco de su propia e invulnerable personalidad o particularidad de carácter. Por eso tiene tanta importancia esta versión al gallego de algo que tenemos como herencia universal: «Macbeth», un personaje de Shakespeare que aquí, se hizo gallego.<sup>267</sup>

Após o éxito no Teatro Colón, o TEATRO CIRCO sería requirido para representar no Teatro Alfíl (no truncado «II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid»); a pesar de que o grupo aínda mantiña en cartaz o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño e Zardigot*, apostou por *Macbeth* para dar no local madrileño dúas funcións consecutivas en outubro –clausurando o Festival–. As críticas<sup>268</sup> serían excelentes:

[...] hay que buscar en el esfuerzo del grupo gallego la búsqueda de una intensidad de la significación de cada escena, de una simplificación, también significativa, de las pasiones que juegan en el drama. Hay que valorar la aportación del Teatro-Circo en la perspectiva de la matización [...]. Nada en esta representación se produce gratuitamente y fuera de tiempo [Padín 1975].

Louvábase a montaxe no seu conxunto e, en particular, a categoría dos actores; en opinión de Padín [1975], Carmela Correa e Agustín Vega «son de esa madera de actores vocacionales y densos, con un grado de tensión y dominio, de reflexión y de temperamento inspirado que han podido demostrar el vigor necesario para cargar dignamente con tales personajes». Alén diso, o crítico describiu Manuel Lourenzo como «un actor ya perfectamente formado e irreprochable».

Porén, a pasaxe pola capital española resultou, nesta xeira, extremadamente accidentada. En primeiro lugar, a policia pretendía levar Lourenzo a declarar á «Dirección General de Seguridad» minutos antes de comezar a función do *Macbeth*. Por outra parte, o colectivo tivera enormes dificultades para cobrar –tras a estratéxica desaparición do encargado de produción<sup>269</sup>–; e esta circunstancia –unida ás protestas

---

<sup>267</sup> O artigo de Nieva sería citado e parafraseado profusamente non só durante este ano, mais tamén no seguinte [EIG 15.05.1976; e ECG 15.05.1976].

<sup>268</sup> O triunfo do *Macbeth* en Madrid foi recollido tamén pola prensa galega [LVG 11.10.1975].

<sup>269</sup> Após a fuxida de Manu Aguilar, o grupo só chegaría a cobrar unha das representacións.

ruidosas [Pérez Fernández 1975]<sup>270</sup> dun bo número de espectadores antes de acender as luces– desanimou ao grupo a participar en encontros tan escuramente organizados e instouno a se centrar máis a fondo no seu traballo en Galiza. Pouco despois o director do TEATRO CIRCO declaraba en *El Ideal Gallego*:

Sólo queremos actuar en Galicia, principalmente en las zonas rurales [...]; luego en varias ciudades gallegas y, alguna vez, cuando tenemos un espectáculo que por ser gallego merezca presentarse fuera, entonces hacemos un “sacrificio” y salimos de Galicia. [...] todos tenemos otros trabajos aparte del teatro. Entonces salir significa tener que pasarnos dos noches en vela, y la mayor parte de las veces aún perdemos dinero. Aquí, en Galicia, tenemos trabajo suficiente, todos los sábados y, alguna vez, también otros días de la semana [Álvarez Tascón 1976].

Logo de regresar de Madrid, a proxección do TEATRO CIRCO dentro do país continuou a súa liña ascendente; falaríase del como do colectivo a quen os demais grupos recoñecen certa lideranza e un labor pioneiro a prol da recuperación do teatro galego:

Durante los últimos años, y vinculado al resurgimiento de la cultura gallega, el Teatro Circo de Artesanos, ha representado el esfuerzo más constante y notorio por encontrar, en el campo específico de la investigación teatral, un correlativo a lo que la poesía, la canción, las artes plásticas o la narrativa estaban aportando en la reconstrucción de una cultura que, pasados los largos años de post-guerra volvía a articular otra vez sus primeros balbuceos [M.P.C. 1975].

E, grazas á expectación creada nos últimos tempos, a agrupación coruñesa tería oportunidade de, desde a prensa, insistir nas súas demandas e mostrarse crítica máis unha vez coa política cultural do momento:

Ya hay un Ballet Gallego, de la Diputación, y subvenciones al Festival Internacional de Cine de Humor. Pero, de teatro, nada de nada. La protección oficial es inexistente, y, en estas condiciones, la labor de los grupos que luchan por abrirse un camino en el panorama cultural gallego se ve disminuida. [...]

---

<sup>270</sup> Na mesma páxina publicábanse as caricaturas de algúns dos membros do colectivo coruñés: Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, Manuel Lourenzo e Agustín Vega.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

Las iniciativas, los proyectos, las ilusiones pueden prosperar, pero ¿hasta cuándo? [M.A.F. 1975].<sup>271</sup>

A pesar da falta de apoios por parte da Administración, o grupo de Lourenzo, autoxestionado, continuaba a ofrecer alternativas, como Ciclo «O Teatro Galego Hoxe», en homenaxe ao actor Fernando Iglesias «Tacholas» [ver 5.3.21.]; unha vez finalizado o Ciclo, o TEATRO CIRCO comezou a procurar ideas<sup>272</sup> para unha nova montaxe, sen por iso abandonar as representacións de *Macbeth* –que aínda se encenaría cinco veces máis (en Compostela<sup>273</sup>, Pontevedra, Lugo e Vilagarcía de Arousa) no ano seguinte–.

### 4.10. Intimismo e metáfora política: *Romance e O longo viaxe do Capitán Zelta*

Unha semana despois da primeira actuación de *Macbeth* no Teatro Colón, catro membros do colectivo (Manuel Lourenzo, João Guisan, Luísa Merelas e Antón Suárez) creaban POLEGAR. TALLER 1 DO TEATRO CIRCO<sup>274</sup> para tentar achegarse á profesionalización; así, nunha carta enviada a ELS JOGLARS na altura, o TEATRO CIRCO facía partícipe ao grupo catalán das súas intencións:

[...] un pequeño núcleo hemos decidido profesionalizar nuestro teatro, y, prepararemos, a partir del mes de octubre, la programación. Es una solución distinta a las usuales, de la que os informaremos. Ahora os imitamos,

---

<sup>271</sup> Neste artigo suxeríase seguir o exemplo do Concello de Zaragoza, que asinara un acordo co «Ministerio de Información y Turismo» para crear na capital aragonesa un teatro estábel; na altura, Madrid contaba xa con varios locais destas características e mesmo Barcelona e Valencia tiñan cadanseu teatro.

<sup>272</sup> A finais de novembro de 1975 o director do TEATRO CIRCO levaba ante o grupo un rascuño para un espectáculo, *Todos na feira!*, onde cabían formas arrevistadas, textos teatrais e non teatrais, bonecos, máscaras, bailes, ilusionismo etc, tal e como se dá conta nun documento asinado na Coruña a 25.11.1975 e consignado en BATFPM. Lourenzo pretendía comezar os ensaios dous meses despois, tras a representación do *Macbeth* en Compostela, mais a idea non coallaría.

<sup>273</sup> A 23.01.1976, na Aula de Cultura da Caixa de Aforros, e a 15.05.1976 no Colexio La Salle [LVG 25.01.1976; LVG 15.05.1976; ECG 15.05.1976].

<sup>274</sup> En Torre 1975 e nunha carta dirixida por Manuel Lourenzo ao Presidente da RRIA, asinada a 21.08.1975 [BATFPM].

retirándonos a una remota aldeíta entre montañas, y volveremos con todo el bagaje.<sup>275</sup>

O obradoiro presentou *Romance* –un exercicio de comedia cortesana para dous actores, Merelas e Guisan, escrito por Lourenzo en 1972<sup>276</sup>– no bar «O Frenazo» de Alfoz (Lugo) a finais de agosto de 1975; a estrea foi permitida<sup>277</sup> a condición de que se suprimise a páxina sete do libreto, en que se facía un xogo de palabras relacionado cos partidos políticos.

O grupo visaba realizar entre setembro de 1975 e xaneiro de 1976 seis funcións<sup>278</sup> na Coruña (para tres delas chegou a conseguirse a autorización ministerial), mais *Romance* só coñeceu máis unha representación, na «Asociación Católica de Maestros» da Coruña. Con todo, a pesar de que o proxecto non coallou polos continuos problemas coa censura, após a breve experiencia de POLEGAR sentíase que as metas do colectivo estaban cada vez máis próximas, tal e como declarou Lourenzo a Torre Cervigón:

«Todos son pasos hacia la profesionalización, que es la meta que nos hemos propuesto. [...] Nosotros no tenemos la culpa de que no seamos profesionales». Lo ha dicho en gallego y todos pensamos inmediatamente en dónde está la culpa [EIG 14.08.1975].

No entanto, urxía continuar a representar en todo tipo de lugares, como se fixera co *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño*<sup>279</sup>. Por tanto, Lourenzo propuxo para o novo espectáculo –que se comezou a preparar en canto se realizaban as últimas funcións

---

<sup>275</sup> Carta enviada polo TEATRO CIRCO a ELS JOGLARS, datada a 20.09.1972 [BATFPM].

<sup>276</sup> Na páxina 148 do *Diccionario do teatro galego (1671-1985)* de Lourenzo e Pillado indícase por erro que o ano de estrea de *Romance* foi 1972; a partir deste momento, o texto sempre aparecerá datado da mesma maneira.

A única voz discordante será Pedro Pablo Riobó [2000: 101], quen afirmou que a peza se estreou en 1973.

<sup>277</sup> Autorización do «Ministerio de Información y Turismo», con data de 22.07.1975 [BATFPM].

<sup>278</sup> A 14.09.1975, aproximadamente un mes despois da estrea de *Romance*, Montserrat Modia solicitou licenza para representar a peza nos días 24, 25 e 26 de setembro na Casa da Cultura da Coruña, obtendo unha resposta positiva do Director Xeral do ministerio oito días máis tarde [BATFPM].

Alén diso, estaban programadas tres representacións máis: unha, en xaneiro de 1976 na Librería Lume (aínda que finalmente se optaría por levar *Zardigot*, no día 30), e as outras nun local da Cidade Vella da Coruña, tal e como se recolle en diversa documentación interna do colectivo.

<sup>279</sup> *Zardigot* e *Macbeth* presentaban máis limitacións escenográficas que a peza de Araújo.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

das tres montaxes en cartaz– unha liña de audiencia maioritaria, baseada en composicións escenográficas simples:

[...] un espectáculo non ligado a unha liña argumental, sinón a unha serie de motivos que veñan coincidindo no fundamental –teórico e estético– con un tema central, previamente estudado e definido polo grupo. Este motivo debería de dar a liberdade suficiente para que no espectáculo colleran moitas cousas aparentemente diversas: dende a literatura dramática, ate o chiste, a canción, o bailable, o radiofónico, o televisivo, o realista, o esperpéntico, etc. Todos estes elementos intégranse no circo, na revista, no happening, tan ben como están integrados na vida. [...]

Das miñas ideas, hai unha que pode máis que as outras: «dar», en estilo «lixeiro» e sin progresismos demagóxicos as diferencias entre a Galicia real e a literaria ou progre ou tópica. Caso de que nós teñamos claras suficientes parcelas da vida galega real como para facer un espectáculo. Estilo: arrevistado, entrando de todo máis con grande concisión. [...] Preponderancia dos elementos lúdicos sobor dos escenográficos ou técnicos. Espectáculo económico. Que poida facerse o mesmo nun bar que nun teatro comercial.<sup>280</sup>

Durante o proceso de ensaios do *Macbeth*, os membros do TEATRO CIRCO, e fundamentalmente o seu director, interviñeron de maneira activa en numerosos actos relacionados coa nosa escena, como o «I Ciclo de Teatro Galego»; un día despois de concluir o Ciclo, no encerramento da «Mostra do Cómico Galego na Cruña»<sup>281</sup>, Raimundo Patiño e Xaquín Marín presentaban 2 *viaxes*, un álbum de banda deseñada que sería o punto de partida da peza que o TEATRO CIRCO encenaría tras o *Macbeth*.

A partir de «O longo camiño de volta dende as estrelas»<sup>282</sup> –unha das primeiras bandas deseñadas galegas, de Xaquín Marín– Manuel Lourenzo redixiu o libreto do cal

---

<sup>280</sup> Tirado de «Consideracións para un novo espectáculo», un documento asinado por Manuel Lourenzo, con data de 14.01.1976 [APML].

<sup>281</sup> A «Mostra do Cómico Galego na Cruña» abrírase na Casa de Cultura da Coruña a 18.02.1975 con aproximadamente cincuenta obras de artistas como Xosé Barro, Chichi Campos, Luís Caparrós Esperante, Xosé Díaz, Ricardo Lázaro, Xaquín Marín, Ramón Patiño e Isaac Díaz Arias «Roxo» [A agrupación cultural *O Facho. A Coruña na cultura galega* 1991: 129].

<sup>282</sup> Marín 1975: 9-41.

partiu a encenación colectiva *O longo viaxe do Capitán Zelta*. O propio TEATRO CIRCO expresábase así a respecto do texto e da súa montaxe:

O longo viaxe do capitán Zelta é unha poética arredor do tema da emigración; dunha emigración que non pode ser ficticia nin literaria, poisque sempre se dá en relación con unha situación social cujos contornos son percisos.

[...] recurrimos a un conto dibuxado de Xaquín Marín [...] porque atopamos nel a claridade necesaria para falar do emigrado que se allea do seu país, e mais a axuda duns recursos espresivos –como son os deste importante debuxante noso– que nos darían unha visión autente, nin flebe nin panfletaria, do que queríamos espresar.

O noso espectáculo trata, pois, do viaxe imaxinario dun imaxinario héroi da nosa patria, cara un mundo cheo de riquezas, e do fácil que é caer na trampa do suposto benestar, esquecendo as obrigas máis fondas, tanto sociáis como persoáis. O Capitán Zelta parte de Arboricia –estrela pobre, abafada polo fume dunhas fábricas que puxeron nela os colonizadores– e vai dar a un novo mundo, noutra galaxia, onde os problemas parece que non existen. Zelta entra na rolda desa nova sociedade adicada brutalmente á produción, e un día, cando se acorda da terra que perdéu e mais do compromiso que incompríu, áchase con que xa non é tempo de voltar; con que a súa volta é imposible. Porque Arboricia, sin o compromiso dos seus homes, non existe. Eis logo o panorama que se lle presenta a Zelta no seu soño: Arboricia, a súa patria, esmagada pola pouta dos caciques, convertíuse nunha inmensa fraga de árbores retortos, desesperados: vexetáis con carraxe, mais sin vida.

Agradecemoslle a Xaquín Marín que nos deixara usar o seu conto para facer este espectáculo. O cal foi argallado colectivamente por nove actores do Teatro Circo, botando man a textos de diversos autores galegos que pensamos que debían falar, no intre. Neste hoxe noso no que aínda sigue habendo Zeltas, e o que é mais arrepante: no que Galicia está a se debater pola conquista dun dereito seu a autodeterminarse.<sup>283</sup>

Desde unha perspectiva estético-literaria pretendíase tratar teatralmente unha banda deseñada que recollía outras bandas deseñadas e ver se o resultado encaixaba con

---

<sup>283</sup> Programa da función do 12.06.1976 na Universidade Laboral «Crucero Baleares» [BATFPM].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

textos doutros autores (Martín Códax<sup>284</sup>, Lamas Carvajal, Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Pondal, Vicente Risco, Labarta Pose e Eduardo Moreiras); e, por outra parte, buscábase compor unha peza de escenografía e indumentaria simples que permitise realizar funcións en calquera lugar:

Escenografía: Composta de catro bancos pequenos e un longo, que se irán utilizando, según requira o desenrolo da peza. A cada lado da escea, dous biombos, de catro follas, en tela azul, no que se atopa escrito o título da peza. Vestimenta: Todos os actores van vestidos do mesmo xeito: zapatillas negras, pantalón de pana e camiseta, todos en diversos coores. Esta vestimenta verase modificada logo no actor que fai o papel de Zelta, que se vestirá con panty roxo, calzón azul, cinto ancho, camiseta de manga longa roxa e un círculo azul no peito, cunha Z no medio en tela roxa. Ademáis levará unha capa dobre, azul por fora e roxa por dentro [...]. O actor n.º 3, na súa escea de Arboricia, levará un pano, que é a bandeira galega, e o n.º 5 na súa escea de mestre, poñerá unhas gafas grandes de cartón.<sup>285</sup>

Chegada a altura da «IV da Mostra de Teatro de Ribadavia», o TEATRO CIRCO aínda non tiña pronto *O longo viaxe do Capitán Zelta* e estaba inmerso nos traballos da «Experiencia Teatral 76» [ver 5.1.4.]; por este motivo, o colectivo coruñés non acudiría ao encontro<sup>286</sup>. Con todo, a obra de Marín e Lourenzo –que xa fora programada na

---

<sup>284</sup> Os poemas de Martín Códax foron musicados por Miro Casabella, con quen o TEATRO CIRCO xa colaborara anteriormente –no *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* e no *Zardigot*–.

<sup>285</sup> Libreto d'*O longo viaxe do Capitán Zelta* [BATFPM].

<sup>286</sup> Nesta convocatoria premiábase de novo a Euloxio R. Ruibal por *O cabodano*, cuxa estrea de mans de ANTROIDO non sería permitida –porén, en 2002, tras a morte de Vidal Bolaño, TEATRO DO AQUÍ encenaría a peza–. Nesta ocasión recibía unha mención de honra *O mestre* de Manuel Lourenzo –que sería estreado polo GT MALVEIRA en 1978– e *A revolución de 1864*, unha obra de teatro-documento –un xénero novo en Galiza– de autor descoñecido [Lourenzo 1977a: 23].

O director do Teatro Circo tamén presentara ao CTR de 1976 *O morto a cachapernas ou Rexoubas da herdeira aldraxada*, que resultaría premonitoria; no final da obra, saían dunha consola infinidade de gaiteiros de Manuel Fraga: «(Poderá o lugués bucólico gaiteiro venderlle ao público esta infame copla en rechamantes tiras cooreadas, e tamén poderá promocionarse adxuntando gaitiñas de Fraga Iribarne, empacquetadas en pelesca de queixo de San Simón)» [APML].

Neste mesmo ano, a Editorial Galaxia deixaba deserto o premio de teatro que instituíra para conmemorar o vixésimo quinto aniversario da súa fundación. O xuri estaría composto por Carlos Casares, Manuel Lourenzo, Xaquín Villar e Henrique Alves Costa.

«Mostra de Teatro Popular» de Vigo [ver 5.3.23.]– levaríase a Ribadavia poucos meses despois<sup>287</sup>

Reducido por mandato da censura<sup>288</sup>, *O longo viaxe do Capitán Zelta* tivo unha extraordinaria acollida desde a súa estrea –no 12 de xuño de 1976 na Universidade Laboral «Crucero Baleares» da Coruña<sup>289</sup>– e deixou fortes pegadas en encenacións doutros grupos<sup>290</sup>. As representacións –por volta de cuarenta por toda Galiza, a maioría con apoio da Caixa de Aforros de Vigo– estendéronse até abril de 1977, dando entidade a un «teatro de guerrilla»<sup>291</sup> oposto á colonización política e á industrialización poluínfe:

«O longo viaxe do Capitán Zelta» é unha experiencia poética que trata de xunguir a reflexión social de algúns dos nosos escritores e poetas máis reconocidos á linguaxe alteradora, escordada, do tebeo [...]. O planeta Arboricia, e o seu herói arcaico, o Capitán Zelta, son os símbolos dunha historia real que leva anos, séculos, sin se poder autoesplicar; os símbolos dunha Galicia apouvigada polo peso de intereses alleos, que ten coma único camiño para fuxir del o da emigración. Unha emigración –que é da que trata a fábula– alleadora, hastra o punto de volver agresor e colonizador ao propio transterrado, que retorna a Arboricia cando xa nesa estrela non hai xente, cando soio lle poden responder as tonas secas dos carballos que viviron noutros tempo. Anécdota aparentemente pesimista, por mor da adscripción do espectáculo á técnica da ciencia-ficción, que leva os temas aos lindeiros do posible; mais tamén, por eso mesmo, realista e esperanzada [LVG 25.02.1977].

Con efecto, *O longo viaxe do Capitán Zelta* mantiña unha estreita relación co momento socioeconómico que estaba a vivir o país:

---

<sup>287</sup> O grupo presentou *O longo viaxe do Capitán Zelta* a 23.01.1977 na AC Abrente [APML].

<sup>288</sup> Na autorización ministerial da «Dirección General de Teatro y Espectáculos» cursada para a estrea do espectáculo na Casa da Cultura da Coruña –aínda que finalmente se estrearía na Universidade Laboral– especificábanse dúas normas condicionais: a clasificación de maiores de catorce anos e a supresión das páxinas sete, doce e quince do libreto. O documento está datado a 04.05.1976.

<sup>289</sup> A 12.06.1976 [APML].

<sup>290</sup> Por exemplo, a montaxe do *Paco Pixiñas* de Celso Emilio Ferreiro, levada a cabo polo GT O FACHO baixo a dirección de Xosé Manuel Rabón en 1977 –onde os actores interpretaban as pezas dunha máquina–; e tamén *Chistoria da industrialización de Verdicia*, de Manuel «Toño» González García, encenada polo GT MALVEIRA en 1979.

<sup>291</sup> «Estructura teatral galega. Esquema xeral», documento datado en decembro de 1976 [APML].

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

[...] A súa situación social i económica así como da degradación do medio. O lugar que ocupa cara a instalación de industrias que, cando sucede, sole ser, de marcada degeneración e contaminación, tanto das súas terras como mares e atmosfera. Da explotación económica dos seus recursos e do propio fruto da emigración en beneficio de rexións alleas. Da necesidade dunha explotación racional.

Dun traballo en común. Dunha reinversión na propia terra dos recursos que xenera en beneficios da súas xentes [LVG 31.03.1977].

Desta montaxe –«un espectáculo fresco e áxil que combina na súa realización o popular co vanguardista nun teatro independente e novo»<sup>292</sup>– destacarían, do punto de vista formal, aspectos como o predominio da expresión corporal e do movemento escénico sobre os recursos escenográficos –un dos trazos definidores do TEATRO CIRCO– e o *collage*<sup>293</sup> de elementos heteroxéneos:

[...] é unha fábula poética encol da emigración e do asoballamento secular do pobo galego. Trátase dun traballo colexivo [...], onde se misturan os «gags» das bandas deseñadas con textos da literatura culta e popular dando coma resultado un espectáculo auténticamente popular cun ritmo entrecortado a base de diversas secuencias de tipo «viñeta», englobadas nun fío argumental sinxelo e unitario pro escitante e caótico. Ritmo, gracia e plasticidade son as constantes deste montaxe escénico cun espazo núa no que combínanse nove corpos de aitores que manteñen continuamente unha fonda comunicación co público en base a unha compenetración absoluta coa problemática mais radical de Galicia [EIG 13.02.1977].

---

<sup>292</sup> LVG 12.02.1977.

<sup>293</sup> Precisamente *Collage* foi, en atención á orixe diversa dos textos de partida, o título provisorio do espectáculo.

## 4.11. Unha paréntese no traballo: *Montaxe Teatro Circo*

En canto os labores de autofinanciamento e promoción do grupo proseguían<sup>294</sup>, un grupo de actores<sup>295</sup> do TEATRO CIRCO e do GT O FACHO era reclamado por unha produtora para traballar no filme «*Quelques fleurs de saintété*»<sup>296</sup> –baseado en *Flor de Santidad* (1904) de Ramón del Valle Inclán–, baixo a dirección de Jean-Émile Jeanneson para o Canal 1 da Televisión Francesa. Como traballo previo, Lourenzo e Luciano García Alén –do Museo de Pontevedra<sup>297</sup>– elaboraron un estudo etnográfico sobre os ritos de fertilidade da Lanzada; durante a Pascua de 1977 os coruñeses, xunto con varios extras desta vila, gravarían en galego varias secuencias de gran beleza formal, como o baño das nove ondas –acompañado da procesión pola praia– ou a chegada dos endemoniados á capela<sup>298</sup>.

Recén terminada a gravación, Felipe Sánchez Arana –o membro máis novo do TEATRO CIRCO– falecería<sup>299</sup> accidentalmente na piscina do «Gran Hotel» da Toxa. En consecuencia, o grupo non podería presentarse á inminente V MTR co espectáculo en cartaz –razóns artísticas e emocionais facían difícil a substitución do actor en *O longo viaxe do capitán Zelta*–. Perante a insistencia da AC Abrente para que os coruñeses participasen na mostra, preparouse para a ocasión, so o título de *Montaxe Teatro Circo*<sup>300</sup>, unha selección de escenas<sup>301</sup> do *Entremés famoso sobre a pesca do río Miño*,

<sup>294</sup> Nesta altura Manuel Lourenzo participaba na «Biennale di Venezia»; o grupo organizaba a exposición «Nove anos de teatro galego» e o «II Ciclo de Teatro Galego» da Coruña etc. [ver 5.3.30.].

<sup>295</sup> Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, Manuel Lourenzo, César Menéndez, Leni Rilo, Ánxela Rodríguez Lamas, Felipe Sánchez Arana e Xosé Manuel Vázquez.

<sup>296</sup> A fita, de carácter artístico-documental, estaba protagonizada por Verónica Forqué.

Catro anos antes, en 1973, Adolfo Marsillach dirixira *Flor de Santidad* –con guión de Pedro Carvajal e do propio Marsillach– para as produtoras Avenir Films S.L. e Azor Films S.A. [García Fernández 1985: 739-740].

<sup>297</sup> Xosé Filgueira Valverde, na época director do Museo de Pontevedra, puxo en contacto a Manuel Lourenzo con Luciano García Alén.

<sup>298</sup> O párroco da Lanzada colaborou activamente no traballo, informando, por exemplo, dos improprios verquidos polos endemoniados levados ante a Virxe.

<sup>299</sup> A finais de abril de 1977 [Manoel 1977].

<sup>300</sup> Nun artigo de *La Voz de Galicia* a 05.05.1977 anunciouse erradamente que a montaxe que o TEATRO CIRCO levaba á quinta MTR era *O longo viaxe do Capitán Zelta*; nove días máis tarde faríase referencia no mesmo xornal a certos problemas que impedían representar na mostra a obra prevista, mais non se adiantaba ningún título.

*Zardigot, Macbeth e Os vellos non deben de namorarse* –cuxos ensaios acababan de comezar–.

O espectáculo, exixido polas circunstancias, estaba concibido como unha recompilación teórico-práctica de diferentes momentos do labor escénico do TEATRO CIRCO desde o inicio das MTR. Lourenzo describiríao así:

[...] pretende esclarecer os métodos de investigación e de creación escénica que fomos experimentando. Xa que logo, cada escea irá precedida e seguida de breves comentarios que a sitúen no momento e no sistema de traballo en que nacéu. A representación será convencional. Os actores non irán caracterizados, podendo somentes usar aqueles instrumentos escénicos que necesiten para a acción.<sup>302</sup>

#### **4.12. O «mellor espectáculo teatral de Galiza»: *Os vellos non deben de namorarse***

Tras realizar uns exames no «Institut del Teatre» [ver 5.1.5.], os membros do TEATRO CIRCO retomaron a preparación da que sería a súa última encenación: unha adaptación<sup>303</sup> realizada por Lourenzo d'*Os vellos non deben de namorarse* de Castelao.

Pretendíase que *Os vellos non deben de namorarse* –un texto emblemático do teatro galego– fose o primeiro traballo da ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, mais a demora no recoñecemento legal da EDG tornou imposíbel o proxecto:

---

<sup>301</sup> Na *Montaxe Teatro Circo* interviñeron Charo Barrio (nas escenas do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño e Macbeth*), Carmela Correa (*Entremés famoso sobre da pesca do río Miño, Zardigot e Macbeth*), Amparo Gómez Cores (*Entremés famoso sobre da pesca do río Miño e Macbeth*), Antón Lamapereira (*Os vellos non deben de namorarse*), Manuel Lourenzo (*Macbeth*), Luísa Merelas (*Entremés famoso sobre da pesca do río Miño, Zardigot e Macbeth*), M.<sup>a</sup> Xosé Mosteiro (*Macbeth*), Leni Rilo (*Os vellos non deben de namorarse*), Ánxela Rodríguez Lamas (*Entremés famoso sobre da pesca do río Miño e Macbeth*), Xosé Manuel Vázquez (*Os vellos non deben de namorarse*) e Agustín Vega (*Entremés famoso sobre da pesca do río Miño, Zardigot e Macbeth*).

A pesar de figurar no libreto do espectáculo, Montserrat Modia non chegaría a formar parte do espectáculo.

<sup>302</sup> Libreto da *Montaxe Teatro Circo* [BATFPM].

<sup>303</sup> Así aparece consignado no libreto visado e carimbado a 20.07.1977 pola «Guía de Censura» [BATFPM].

Algunos miembros de este grupo teatral –uno de los máis importantes del nuevo teatro gallego– llevan promoviendo, desde hace más de un año, la creación de una Escola Dramática Galega, como cooperativa de profesionales del teatro, pero los trámites burocráticos se están alargando incomprensiblemente y siguen todavía sin recibir la legalización de tal iniciativa, que podría ser un paso importante de cara a la necesaria profesionalización del teatro gallego<sup>304</sup>.

A peza, que daba moitas opcións plásticas, concibiuse como unha danza da morte que enmarcase o espírito tradicional de Castelao:

El monumental rellotge que presideix constantment l'escena, contemplant les passejades de la mort converteix l'obra en una nova danza que desgrana els punts del seu moviment [...]. La danza de la morte que presenta el Teatro Circo, amb aires de ritual, amb una glaçada lentitud, és bent coherent de dalt a baix i aporta una nova i suggestiva visió de l'obra de Castelao [J.V.F. 1977].

Por tanto, tentouse crear –cunha produción<sup>305</sup> integramente realizada polo TEATRO CIRCO, coa colaboración<sup>306</sup> de Xaquín Marín– un espectáculo cincento, de cores escurecidas e máscaras de tipo mortuorio, e marcadamente simbólico. Así, o espazo escénico –presidido por un enorme reloxo representativo das limitacions humanas– organizouse en tres niveis (a Morte, a Luxuria e a Avaricia), aos cales se conferiu un significado concreto:

O reló (nivel 1.º) é unha imaxe do tempo, que parece que se move mais sempre está igual. Os personaxes que residen nel son caras, máscaras, pais, nais, irmás, filla, ou seña, aquilo que non se move do seu sitio [...]. Ideas conservadoras, estrutura fixa, mentes que non evolucionan, estatismo, frixidez, histerismo. A familia é a única estrutura social que iguala ás clases.

---

<sup>304</sup> APML.

<sup>305</sup> Xaquín Marín deseñou o boceto escenográfico, realizado en pezas encaixábeis de madeira, e as máscaras utilizadas para as catro irmás de D. Saturio. Non obstante, o produto final resultaba moi caro e o grupo resolveu simplificar a escenografía e o atrezzo previstos. Xan González, autor do programa e do cartaz, realizaría as máscaras dos pais de D. Ramonciño, dos pais de Pimpinela, do demo e da porca cunha técnica de gasas e pintura fornecida por João Guisan; a indumentaria sería de creación colectiva.

<sup>306</sup> Tamén se contou neste espectáculo coa colaboración de Miro Casabella; o músico compuxo unha melodía sen letra para os actores interpretaren en murmurio antes de se iluminar o escenario.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

A plataforma que hai diante do reló (nivel 2.º) é esa especie de corda floxa onde se sitúan os degaros dos mozos, inxenuidade, sentimentalismo, esperanza, idealismo. Mais tamén é esa gaiola onde os mozos viven presos, eternamente vixiados polos intereses (embaixo) da sociedade práctica, e mais polos mortos (enriba).

O 3.º nivel é o chan, lugar de cambalache, engaño, negocio co corpo, negocio do tempo, podium de charlatáns, lupanar riguroso establecido. Nel viven os vellos, a costra vella duha sociedade merdenta. Todo o que pase por aquí embísgase. Mais tamén é un lugar de drama, porque nel é onde pesa o tempo.

Os outros lugares, os recantos e arredores do reló xa non representan a vida que vai e ven, sinón que teñen a significación de espacio [...] cantareiro, mudábel, algareiro, ventoso, ardoroso [...]. É o Carnaval, a festa eterna do Antroido.<sup>307</sup>

*Os vellos non deben de namorarse* estreouse<sup>308</sup> no auditorio do Seminario de Estudos Cerámicos de Sargadelos no 3 de setembro de 1977 cunha óptima resposta do público:

[...] la versión de Manuel Lorenzo [...] ha obtenido un notable éxito, si juzgamos por la magnífica acogida que se le ha dispensado en esta première. El grupo teatral coruñés ha confirmado su bien merecido prestigio en la búsqueda de un teatro para hoy y auténticamente gallego [EP 07.09.1977].

En Lugo a revisión do texto de Castelao, de hora e media de duración<sup>309</sup>, non só merecería o aprobado do público, mais tamén da crítica:

Manuel Lorenzo ha desnudado la obra de Castelao de esteticismos reiterativos y referenciales, tratando de destacar el trasfondo social en el que se asientan los tres lances de los tres viejos burlados por otras tantas muchachas jóvenes que persiguen, sobre todo, zafarse de la miseria. Es una versión valiosa y original, muy alejada –tanto como los 36 años que separan a ambas– de la que Castelao había imaginado para el estreno de la pieza [EP 08.09.1977].

---

<sup>307</sup> «Os vellos non deben de namorarse de Castelao. Os personaxes na escea», asinado por Manuel Lourenzo [BATFPM].

<sup>308</sup> EP 02.09.1977.

<sup>309</sup> «Os vellos non deben de namorarse. Informe técnico. Presuposto» [BATFPM].

Neste documento indícase tamén o caché do grupo por este espectáculo, 30.000 pts.

Co novo espectáculo o colectivo coruñés participou no «X Festival Internacional de Teatre de Sitges» (celebrado do 14 ao 23 de outubro de 1977); a representación de *Os vellos non deben de namorarse* na localidade catalá foi seguida con atención pola prensa:

El montaje de Manuel Lourenzo, director del grupo, estuvo muy acertado, ya que aparte de las posibilidades que ofrece el texto de Castelao, logró crear el ambiente idóneo para mostrarnos ese mundo de caciques y subdesarrollo que refleja la obra.

[...] José Monleón nos comentaba al final de la representación que «el grupo intenta crear la atmósfera que el drama solicita a partir de su inserción vivencial en el mundo» [LVG 29.11.1977].

Martí Farreras [1977] agradecía en *Tele/Xprés* que o colectivo incluíse no seu repertorio o texto de Castelao «con un tratamento muy trabajado y atento a lo más primordial en la intención del autor, inmerso todo, montaje e incluso interpretación en un clima como de saudade, pálida y delicadamente sugestivo».

Dous meses despois da pasaxe por Sitges, algunhas escenas<sup>310</sup> de *Os vellos non deben de namorarse* serían emitidas por «Televisión Española en Galicia» no programa «Hora 15» de Martín Ferrand, testemuñando o bo momento artístico que atravesaba o TEATRO CIRCO:

[...] o grupo teatral que dirixe Manoel Lourenzo preséntase hoxe por hoxe como o mais maduro dos que cubren esta faceta artística en Galicia, e un dos mais serios nos prantexamentos tanto de comunicación teatral como de alternativa cultural [LVG 03.12.1977].

En opinión de José Antonio Gaciño [1978]:

[...] el espectáculo resulta redondo, con un trabajo de actores sencillamente admirable. La interpretación marca todo el tono que se le ha querido dar a la obra, desprendiéndose ya sólo de ella –aunque se hubiera prescindido de vestuario y escenografía– todo el retrato de la sociedad gallega rural [...].

---

<sup>310</sup> Estas imaxes foron gravadas na representación de *Os vellos non deben de namorarse* na Aula de Cultura da Caixa de Aforros de Santiago a 02.12.1977 [LVG 02.12.1977].



#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

[...] la obra se convierte –por la especial intención que Teatro Circo da a su montaje– en una burla de la institución caciquil y de ciertos hábitos retrógrados practicados incluso por el pueblo, como fruto de la opresión ideológica que padece junto a las demás opresiones.

Chegada a convocatoria da «VI Mostra de Teatro de Ribadavia»<sup>311</sup> o TEATRO CIRCO recusou<sup>312</sup> o convite da AC Abrente, pois ás diferenzas coa organización da MTR sumouse nesta convocatoria a sospeita de que os grupos xa profesionalizados (TROULA e TEATRO ANTROIDO) cobraban por acudir a Ribadavia.

Como resultado do éxito recabado *c'Os vellos non deben de namorarse* –revelador, segundo a crítica, do «nivel de profesionalidade conquerido por este grupo de Teatro Independente»<sup>313</sup>–, o TEATRO CIRCO gañaría en xuño de 1978 o «Premio ao mellor espectáculo de Galiza»<sup>314</sup>, outorgado pola Aula<sup>315</sup> de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela. Con este galardón –que se concedía entre os colectivos que tivesen representado na Aula de Teatro entre o 1 de outubro de 1977 e o 31 de maio de 1978– a USC almexaba impulsar a cultura galega a través do teatro:

A finalidade do mesmo, debe aclarase, non é facer un certamen anecdótico e competitivo onde se promocióne a búsqueda dun galardón máis ou menos importante, senón simplemente servir de estímulo e, sobre todo, de recoñecemento pró traballo que os distintos grupos están a levar na sombra, loitando con dificultades moitas veces xigantescas, para que Galicia teña tamén no eido cultural, e máis en concreto no arte teatral, un desenrolo e florecemento por todos desexado e que consideramos imprescindíbel.<sup>316</sup>

---

<sup>311</sup> López Silva e Vilavedra [2002: 75; 302] inclúen erradamente o espectáculo *Os vellos non deben de namorarse* – que atribúen, aliás, a «Escola Dramática Galega e Teatro Circo»– na táboa correspondente á sexta MTR; mesmo reproducen unha fotografía desta montaxe.

<sup>312</sup> Non obstante, Manuel Lourenzo foi recoller o premio do CTR pola súa *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Auto para políticos e música* [Marcus 1978].

<sup>313</sup> EIG 16.11.1977.

<sup>314</sup> EIG 10.06.1978 e Valdeorras 1978.

<sup>315</sup> A Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela, que dependía da Vicerreitoría de Extensión Cultural, fora creada en 1974.

<sup>316</sup> Programa do «Ciclo de Teatro Galego» da USC [APML].

A agrupación de Lourenzo, que competira con dez<sup>317</sup> colectivos (GT O FACHO, TCE DITEA, GT CÍRCULO DE PERLÍO, GT A FARÁNDULA, TEATRO ANTROIDO, GT ESCOITADE, OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ANTROIDO, GT CANDEA, TROULA e a propia EDG), recibiu 100.000 pts.; tamén se concedería un accésit de 25.000 pts. a TROULA, por *O velorio*.

Da peza de Castelao realizaríanse vinte e nove funcións –a última, a 17 de agosto de 1978–, mesmo despois da estrea do primeiro espectáculo da EDG.

---

<sup>317</sup> Nas bases do certame incluíuse a relación das montaxes participantes; para alén d'*Os vellos non deben de namorarse* do TEATRO CIRCO, estaban previstas representación de *Paco Pixiñas* do GT O FACHO; *A paz* do TCE DITEA; *Unha vez houbo un mundo novo* do GT CÍRCULO DE PERLÍO; *A corte miragreira* do GT A FARÁNDULA; *Laudamuco* do TEATRO ANTROIDO; *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas* da EDG; *O cabodano* do GT ESCOITADE; e *O mestre* do GT CANDEA. Aparece rexistrada tamén a participación do OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ANTROIDO, mais non figura o nome da súa encenación.

Así mesmo, concederíase un accésit de 25.000 pts. a *O velorio* de TROULA –cuxo nome non aparece na listaxe de espectáculos do certame–.

#### 4. Espectáculos do TEATRO CIRCO

## 5. ACTIVIDADES PARALELAS DO TEATRO CIRCO: FORMACIÓN, INVESTIGACIÓN, DIVULGACIÓN E PROMOCIÓN DE INICIATIVAS TEATRAIS

### 5.1. Formación

#### 5.1.1. «Experiencias»

Desde un primeiro momento unha das grandes preocupacións para os integrantes do TEATRO CIRCO foi adquirir unha formación teatral sólida que redundase nunha maior calidade das montaxes. Por este motivo, ao tempo que se desenvolvían os ensaios dos espectáculos, planificábanse diferentes actividades formativas conducentes á evolución artística do grupo.

Baixo o nome xenérico de «experiencias», o colectivo levou a cabo un bo número de propostas escénicas que servirían para presentar temas e estéticas dispares<sup>318</sup>, tendo como obxectivos últimos o estímulo da creatividade e a construción dunha linguaxe teatral viva e afastada do literario.

O espírito destas «experiencias» –que chegaron a ser características da agrupación– envolvía, aínda, o fomento do traballo en equipa e o contacto con outras persoas relacionadas co mundo teatral; polo xeral, estas accións –que se mantiveron até 1974<sup>319</sup>– tiñan lugar en locais de ensaio, a portas fechadas, para un máximo de vinte espectadores (amigos, membros doutros colectivos etc.), pois achábase que moitas delas eran demasiado libres para ser aceptadas polo público común.

---

<sup>318</sup> A pesar disto, nas «experiencias» tamén houbo aspectos recorrentes, como por exemplo a fuxida do espazo frontal –que acabaría por se plasmar en encenacións como *Zardigot* (1974), onde o público se situaba á volta dos actores–.

<sup>319</sup> O goberno implicou as xentes do teatro nos sucesos da madrileña rúa do Correo (1974) –que facía esquina coa «Dirección General de Seguridad»– e, como resultado desta campaña de descrédito, moitas persoas vinculadas coa escena amedrentáronse e outras ingresaron en prisión. Nesta época as «experiencias» desaparecerían, para evitar que as persoas fichadas pola policía fosen fáciles de localizar nun mesmo lugar.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

O primeiro destes episodios experimentais con público, realizado cando o colectivo ensaiaba o seu segundo espectáculo, foi *Caperucita Roja*<sup>320</sup>. Esta sátira política –presentada en abril de 1968 na coruñesa Academia Atlas II– compuxérase no ano anterior durante unha estadía de Lourenzo no cárcere coruñés<sup>321</sup> relacionada coa súa militancia no Partido Comunista. A peza fora escrita orixinalmente en galego, mais so o título francés *Chaperon* para disimular a referencia política; porén, para ser levada fóra da prisión, non podía estar escrita no noso idioma<sup>322</sup>.

Para alén de *Caperucita Roja*, no conxunto das «experiencias» sobrancean, entre outras, a *Farsa de Romeo e Xulieta, famosos namorados* de Álvaro Cunqueiro e *¡Máscara fóra!*, un traballo escénico baseado nas *Coplas de Pardo de Andrade*<sup>323</sup>.

### 5.1.2. Obradoiros e seminarios internos

Co obxecto de avanzar na súa aprendizaxe, o TEATRO CIRCO decidiu complementar as «experiencias» coa realización dunha serie de accións formativas máis sistematizadas: os obradoiros internos. Así, durante as vacacións de agosto de 1969 programouse un atelié de expresión oral e corporal, a fin de crear unhas condicións óptimas para a encenación de *Romería ás covas do demo*.

Os resultados serían moi satisfactorios, polo que dous anos máis tarde, como parte da preparación de *Cróneca do sol de inverno*, os membros do TEATRO CIRCO insistirían na mesma fórmula, aínda que nesta ocasión porían en andamento dous

---

<sup>320</sup> Figuraban como intérpretes Miguel Castelo, Xoán Cejudo, Alfredo Ferreiro, Carme Loureiro, Fina Pérez e Ana Quintas [BATFPM].

<sup>321</sup> Como ten apuntado Pablo Rodríguez [1997: 11], Manuel Lourenzo foi «condenado polo Tribunal de Orde Pública a dous anos de prisión por actividades antifranquistas. Un primeiro indulto reduce a pena a un ano de prisión, un segundo indulto rebaixa a condena a un mes de prisión preventiva e varios anos de liberdade condicional».

Tras a invasión de Checoslovaquia, Lourenzo abandonaríaa súa militancia comunista, iniciada en 1965.

<sup>322</sup> En 1967 xa tiña ficado na «Jefatura Superior de Policía» da Coruña outro texto do autor, *Vandalia, terra feliz* –que acabaría revelándose como profético por tratar o hipotético futuro do pobo galego dentro dun Estado gobernado por unha monarquía democrática–.

<sup>323</sup> Anos despois, en 1980, a EDG estrearía o espectáculo *Coplas de Pardo de Andrade* [Lourenzo / Pillado 1987].

obradoiros: un, de carácter teórico-práctico, para traballaren grupalmente e de maneira rigorosa os métodos de Meyerhold<sup>324</sup> e Grotowski; outro, coordinado por Xoán Cejudo e Manuel Lourenzo, de ximnasia rítmica. E catro meses despois deste espectáculo, o TEATRO CIRCO comezaría a desenvolver os seus obradoiros en simultáneo con cursos leccionados por especialistas alleos ao grupo [ver 5.1.2. e 5.1.4.].

Coa chegada de 1972 produciríase unha mudanza significativa na mecánica formativa do colectivo. A complexa preparación documental e artística de *Erros e Ferros de Pedro Madruga* [ver 4.6.] obrigou a colocar nun primeiro plano o traballo de pesquisa; desde este momento, a investigación [ver 5.2.] ficaría unida indisolubelmente ás tarefas formativas, contribuíndo a nutrir de maneira significativa os ateliés internos do TEATRO CIRCO.

A pesar disto, os obradoiros e seminarios nunca se interrumpiron; e, inclusivamente, acabaron por abrirse a outros grupos, como aconteceu en 1976; neste ano Manuel Lourenzo impartiu un atelié de «Harmonía e Expresión Corporal» para o TEATRO CIRCO e o GT MARTÍN CÓDAX e ambos os colectivos estudaron en conxunto a «Escenificación». No transcurso destes traballos, Xulio González Lorenzo<sup>325</sup>, director da agrupación viguesa, montaría varias escenas de *Romería ás covas do demo*.

### 5.1.3. Recitais

Na procura dunha maior diversificación artística e formativa, e tamén como medio para dar a coñecer a literatura galega, o TEATRO CIRCO explorou a vía do recital poético –continuando coa liña iniciada por Manuel Lourenzo no GT O FACHO [ver 3.3.2.]–; nestes anos organizáronse unha lectura de «Poesía Medieval e Contemporánea»<sup>326</sup> e outra de «Poesía Contemporánea»<sup>327</sup> no Club EDICSA –propiedade de *El Ideal Gallego*– en 1973.

---

<sup>324</sup> Pouco despois Manuel Lourenzo plasmaría os resultados das súas investigacións sobre as teses do autor ruso no artigo «Textos teóricos de Meyerhold» [LVG 09.05.1971].

<sup>325</sup> Após dous anos, a 17.02.1978, a EDG estrearáse cunha obra de Xulio González Lorenzo: *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas*.

<sup>326</sup> Recitaríanse poemas de Martín Codax, Estevan Coelho, D. Denis, Pero Meogo, Afonso Sanchez, Johan Soares Coelho e Johan Zorro, e leríanse textos de Castelao.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

### 5.1.4. Cursos

Con todo, se ben a autoaprendizaxe resultou moi eficaz para o TEATRO CIRCO, o paso definitivo no perfeccionamento do grupo foi unha serie de cursos realizados con algúns dos grandes nomes do Teatro Independente. A necesidade de enriquecer o traballo desenvolvido nos obradoiros internos, así como a inexistencia de estudos teatrais en Galiza, animou o colectivo a tomar a iniciativa na organización de actividades formativas abertas, incluíndo no programa da «IV Semana de Teatro Joven» da Coruña (1971) [ver 5.3.1.] uns cursos de «Expresión do Actor» e de «Foniatría» a cargo de Pepe Estruch e Roberto Fontana<sup>328</sup> –recoñecidos especialistas vinculados con EL GALPÓN uruguaio<sup>329</sup> cos cales se contactara a través de José Monleón<sup>330</sup>–. Os cursos impartiríanse no Club EDICSA, na Coruña, entre o 5 e o 19 de setembro de 1971<sup>331</sup>.

Estruch supuxo un grande descubrimento para o TEATRO CIRCO; mestre e amigo, voltaría á Coruña en múltiples ocasións para colaborar co grupo, ora impartindo o seu maxisterio ora fornecendo ideas para as montaxes. Nunha entrevista concedida a un

---

<sup>327</sup> O recital de «Poesía Contemporánea» incluíu os seguintes poemas: «Para a Habana!» de Rosalía de Castro; «Nouturnio» de Curros Enríquez; «As almas escravas» de Eduardo Pondal; «Xan Paisano» e «O demo», de Noriega Varela; «Nocturno do burgo baixo» de Luís Amado Carballo; «Regalada» de Manuel Antonio; «O mentideiro» de Ramón Cabanillas; «Xogo ruín» e «Nai de Galicia», de Luís Pimentel; «As ratas» de Luís Seoane; «Degaro» de Manuel Cuña Novás; «Deitado fronte ao mar», «Irmaus», «Digo Viet Nam e basta», «Muiñeira rebelde» e «In Memoriam», de Celso Emilio Ferreiro; «Caurel, aire amigo» de Uxío Novoneyra; «Bando» e «Acuso á crase media», de Manuel María; e «Quero que os meus amigos», «Era Galicia un puro val ou oco» e «Espranza Xorda», de Xosé Luís Méndez Ferrín.

<sup>328</sup> F. Ríos trazaría unha breve semblanza de Roberto Fontana –cuxo verdadeiro nome é Pedro Elbio Bertolini– e Pepe Estruch:

El primero tiene una experiencia de 25 años ininterrumpidos de trabajo como actor en el Teatro Independiente Uruguayo; ha dirigido la puesta en escena de más de treinta obras y es profesor de las Escuelas Dramáticas Independientes, especializado en Foniatría. José Estruch ha puesto en escena más de cien obras para compañías oficiales e independientes de Montevideo. Desde 1961 es profesor de Arte Escénico en la Escuela Municipal de Arte Dramático de Montevideo [EIG 10.09.1971].

<sup>329</sup> Para máis información sobre EL GALPÓN, véxase Matilla 1980: 64-65.

<sup>330</sup> A intención primeira do TEATRO CIRCO era convidar como docente a Roy Hart, con quen Lourenzo coincidira en Donostia durante o «Festival Cero» e que na altura estaba a dar un curso no «Instituto Alemán» de Madrid. Non obstante, José Monleón recomendara vivamente ao grupo que contase con Pepe Estruch.

Nesa altura percorrían a Península unha serie de profesores e intelectuais con que moitos grupos independentes terían contacto: Renzo Casali, Marta Schinca, Franco Passatore etc.

<sup>331</sup> Programa da IV STJ [BATFPM].

xornal salmantino, o profesor valenciano desvelaba algunhas das máximas do seu traballo, que deixaría unha forte impronta no colectivo coruñés:

Mi forma de trabajo pretende llegar al conocimiento. Se pretende la búsqueda de las deficiencias e imperfecciones de los demás. Aprovechar esas deficiencias para el conocimiento propio y, también, como medio de expresión, siempre que el grupo conozca las posibilidades de cada cual. Se trata de situar al individuo dentro del grupo y conseguir que el propio cuerpo piense. [...] El actor debe conocer perfectamente el funcionamiento de su cuerpo y, por tanto, debe ejercitarse diariamente. [...] debe manejar el cuerpo como instrumento de su idea. Por ello debe ejercitar su cuerpo, su voz, el sonido, el movimiento, la sensibilidad, la inteligencia, la imaginación [EA 20.10.1974].

Anos despois, Manuel Lourenzo resumiría así o contributo de Estruch ao labor do TEATRO CIRCO:

[...] para nosotros fue importante encontrar a Pepe Estruch en nuestro camino, que sistematizó todas nuestras inquietudes [...]. Nos trasladó su enorme caudal de conocimientos y experiencias, desde sus lecciones con Inge Bayerthald [sic], discípula de Isadora Duncan, hasta su trabajo con El Galpón... [Vieites 1998: 250].

Desde ese primeiro encontro, a finais de 1971, e xa fóra do ámbito das «Semanas de Teatro Joven», o TEATRO CIRCO contaría en innúmeras ocasións coa colaboración totalmente desinteresada de Estruch. No ano seguinte, o valenciano achegou ao colectivo diferentes técnicas de improvisación e, en 1973, aínda que de partida se manexaron os nomes de Xavier Fàbregas e Albert Boadella como posíbeis profesores, voltouse a confiar en Pepe Estruch para ministrar dous cursos: un módulo de «Expresión Corporal»<sup>332</sup> en agosto –que decorrería ao mesmo tempo que un conxunto de traballos de «Sensibilización» coordinados por Amparo Gómez Cores e Arturo López e un obradoiro de «Mímica» dirixido por Manuel Lourenzo– e outro de «Sensibilización e Ritmo» en novembro.

---

<sup>332</sup> Dáse noticia deste curso nun artigo titulado «El Teatro Circo de Artesanos, a Cataluña, Valencia y Portugal» [LVG 13.09.1973]. Porén, a pesar do indicado no título do artigo, o TEATRO CIRCO non chegaría a actuar en Valencia.



## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

No verán de 1972 contouse coa presenza de Humboldt Ribeiro, outro actor de EL GALPÓN, para leccionar un curso sobre «Personaxes Característicos». Despois terían que pasar tres anos até que o TEATRO CIRCO poidese voltar a recorrer a un especialista para ampliar os seus horizontes formativos. Así, entre xullo e agosto de 1975, Estruch regresaría para axudar a aprimorar o *Macbeth* con vistas á súa representación no Teatro Colón da Coruña [ver 4.9.]; nesta altura tentárase programar un curso de escenografía<sup>333</sup> –aberto a outros grupos e con carácter gratuito– dirixido por Fabià Puigcerver, mais o reducido orzamento do colectivo tras a encenación da peza de Shakespeare acabaría por tornar inviábel esta iniciativa.

O ano 1976 trouxo consigo unha grande novidade. As urxencias económicas do TEATRO CIRCO, inmerso na procura de vías de financiamento para viabilizar súa profesionalización, fixeron que o grupo ofertase unha serie de cursos de temática diversa; nos días 14 e 15 de febreiro, Amparo Gómez Cores e João Guisan –integrantes da equipa de investigación do colectivo– ministraron o curso<sup>334</sup> «As festas parateatrais na escola galega» no local coruñés da «Asociación Católica de Maestros».

Dous meses máis tarde, do 30 de abril ao 25 de xuño e baixo a denominación de «Esperiencia Teatral 76», o TEATRO CIRCO organizou no Club EDICSA da Coruña unha serie de cursos<sup>335</sup> –estruturados en tres fases<sup>336</sup>– orientados á formación integral do actor galego. No inicio do ciclo Agustín Vega coordinou traballos prácticos de sensibilización, ritmo e expresión corporal (o corpo no espazo, movemento, xesto, limitacións, contacto e relación, ritmos); a seguir, Pepe Estruch traballou a «Preparación do actor» a través de técnicas de improvisación da *Commedia dell'Arte* e dunha

---

<sup>333</sup> Así consta nun documento que leva por nome «Programa de actividades a desenvolver durante la presente temporada» [BATFPM].

<sup>334</sup> LVG 05.02.1976 e 15.02.1976.

<sup>335</sup> «Curso de Teatro» [BATFPM].

A equipa de investigación mostraría filmes, diapositivos e gravacións magnetofónicas realizadas en diferentes viaxes de pesquisa.

<sup>336</sup> A primeira fase, do 30 de abril ao 21 de maio; a segunda, do 21 de maio ao 10 de xuño; a terceira e última, do 14 ao 25 de xuño [LVG 01.05.1976; EIG 02.06.1976 e 08.06.1976].

Nos días 8, 9, 15 e 16 de maio non habería aulas [LVG 02.05.1976].

aproximación<sup>337</sup> ao tratamento da voz e da expresión coral a partir do coro grego; e na última fase leccionáronse dous seminarios: o primeiro, sobre «Literatura Dramática Galega. Do século XVII a hoxe» (os primeiros documentos, os comezos do teatro galego culto, as Irmandades, o teatro de posguerra, o teatro en Galiza, a nova consciencia galega), do cal se ocupou Lourenzo; o segundo, sobre «As festas parateatrais galegas», a cargo de Antón Lamapereira e João Guisan.

Pouco tempo despois, entre outubro de 1976 e febreiro de 1977, o TEATRO CIRCO botaba a andar un «Curso de Teatro» vertebrado en tres módulos («Dramaturxia», por Ignasi Sardá; «Preparación do Actor», por Agustín Vega; e «Xesto Galego», por Manuel Lourenzo) que marcaría a fin dunha etapa. Tencionábase que esta fose a primeira actividade formativa da EDG [Biscaíño 2007]; non obstante, e a pesar de que se impartiu no local<sup>338</sup> que o grupo mercara para ser a sede social do novo proxecto, a legalización –e constitución– da cooperativa aínda demoraría un par de anos en se facer efectiva, polo que podemos afirmar que este foi o último curso interno do colectivo independente.

### **5.1.5. Recoñecemento oficial do «Institut del Teatre» de Barcelona**

Consoante o seu obxectivo de crear un grupo profesional e unha escola de teatro, o TEATRO CIRCO procurou un recoñecemento oficial da formación escénica adquirida ao longo de anos de traballo autodidacta, nun momento en que a única maneira de acreditar a profesión actoral era posuír unha certificación de estudos teatrais ou realizar dous anos de meritoriaxe nunha compañía profesional.

---

<sup>337</sup> Manuel Lourenzo adaptaría ao galego varios textos d'*Os persas* de Esquilo e unha pequena peza anónima do Uruguai –*La farsa del panadizo*, traducida polo valeco como *Ribodón do dedo mao*– para o alumnado traballar no curso de Estruch.

<sup>338</sup> O novo local dispuña de dúas salas de ensaio, oficina, almacén e cuarto de baño, polo que o TEATRO CIRCO, en espera de a EDG arrancar, trasladaría alí parte do seu traballo; con efecto, *Os vellos non deben de namorarse* xa se prepararía neste espazo.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Após aprobaren en xuño de 1975 o primeiro ano de Declamación<sup>339</sup> no conservatorio coruñés, os componentes do colectivo entraron en contacto con varios centros estatais que permitían examinarse por libre dos tres cursos de estudos teatrais. O Conservatorio de Córdoba aceptou a proposta dos coruñeses, mais a inesperada morte de Felipe Sánchez Arana [ver 4.11.] paralizou o proceso de matrícula.

Felizmente, grazas á mediación de Xavier Fàbregas, en xuño de 1977 abriuse para o TEATRO CIRCO unha convocatoria extraordinaria de exames de «Interpretación» (correspondentes aos tres anos desta especialidade) na «Escola Superior d'Art Dramàtic» do «Institut del Teatre» de Barcelona. Doce<sup>340</sup> integrantes do grupo examináronse con éxito na capital catalá perante un xuri formado por destacadas personalidades do mundo teatral (Xavier Fàbregas, José Sanchis Sinisterra, Josep Montanyés, Alberto Miralles e Herman Bonin), obtendo unha certificación académica e un título profesional de «Interpretación»<sup>341</sup>; as probas (un traballo sobre teoría teatral e unha dramatización de varias escenas individuais e colectivas tiradas da *Montaxe Teatro Circo* e ensaiadas xa no local da EDG) realizaríanse en lingua galega.

## 5.2. Investigación

### 5.2.1. Biblioteca-Arquivo e pesquisa parateatral

Para o TI, facer teatro –ou querer facelo– era unha opción vital, artística, política, mais non só algunha destas cousas. Por este motivo, o TEATRO CIRCO, guiado pola preocupación canto á recuperación do teatro galego e á súa propia aprendizaxe como grupo, principiou en 1972 –durante a preparación de *Erros e ferros de Pedro*

---

<sup>339</sup> APML.

<sup>340</sup> Charo Barrio, Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, João Guisan, Xoán Manuel López Eirís, Manuel Lourenzo, Luísa Merelas, M.<sup>a</sup> Xosé Mosteiro, Leni Rilo, Ánxela Rodríguez Lamas, Xosé Manuel Vázquez e Agustín Vega [Lourenzo / Pillado 1987]; Montserrat Modia non acudiría aos exames por motivos familiares.

Biscaño [2007: 56] exclúe João Guisan desta relación .

<sup>341</sup> O certificado oficial, asinado a 15.10.1977 por Andrés Vallvé Ventosa –secretario académico do «Institut del Teatre»–, estaba ao amparo do Decreto do «Ministerio de Educación y Ciencia» de 26.01.1944 (B.O. de 16.02.1944).

*Madruga*, o espectáculo máis independente<sup>342</sup> da agrupación até o momento– unha serie de traballos de pesquisa<sup>343</sup> sobre a Idade Media galega que serían a base dun intenso seminario sobre historia, arte e literatura<sup>344</sup> e mais unha mostra do «autodidactismo colectivo» [Biscaño 2007: 70] practicado polo TEATRO CIRCO.

Esta liña de actuación –que inicialmente estivera encamiñada á recolla de documentación histórica<sup>345</sup> para a produción dunha montaxe concreta– acabou por se converter nun proxecto de Biblioteca-Arquivo do teatro galego, a teor da curiosidade xurdida en torno a este fenómeno e da necesidade de relacionar as urxencias investigadoras coa produción de textos<sup>346</sup>. Neste momento, xestábase o centro experimental e de interpretación que se visaba crear desde 1970<sup>347</sup> e que se concretizaría en 1978 coa ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA (EDG)<sup>348</sup>:

---

<sup>342</sup> Nunha entrevista publicada a fins de 1976, Manuel Lourenzo apuntaba que o labor pleno do TEATRO CIRCO como colectivo independente chegara con este traballo [Gaciño / Pita 1976].

<sup>343</sup> Após unha primeira recompilación de datos sobre a Idade Media realizada a partir da lectura de *Galiza no último tercio do século XV* de Antonio López Ferreiro, o TEATRO CIRCO desprazouse á provincia de Lugo (Valadouro, Mondoñedo, Vilanova de Lourenzá) durante a Pascoa de 1972 para visitar diferentes pazos, fortalezas e templos; colectou abundante material fotográfico e cinematográfico da zona e, de volta na Coruña, comezou o estudo de heráldica, armas e vestimenta medievais. Tamén se realizarían traballos de pesquisa en Betanzos, Vigo, Ribadavia, Salvaterra do Miño e na vila pontevedresa de Soutomaior –lugar natal do Conde de Camiña, «Pedro Madruga»–.

<sup>344</sup> Tal e como se reflicte na «Memoria de actividades del «Teatro Circo de Artesanos» durante el año 1972», este seminario consistiu na lectura e comentario das seguintes monografías: «Cultura e arte medievais», por Mari Vega; «Estudio das clases sociais na Alta e na Baixa Idade Media», «As cantigas galaico-portuguesas» e «Introdución a Vasco Daponte», por Manuel Lourenzo; «Arte prerrománica» e «Escudos da Casa de Andrade», por Carmela Correa; «As cruzadas» e «As crónicas de Vasco Daponte», por Amparo Gómez Cores; «O Mester de Xograría», «O Mester de Clerecía» e «A Escola de Tradutores de Toledo», por Agustín Vega; «As investiduras», «As loitas comunais galegas» e «A guerra irmandiña», por Arturo López; e «Literatura cabaleiresca» e «A Irmandade Fusquenlla», por Teresa Horro. Alén disto, celebrouse un coloquio sobre o folclore galego [BATFPM].

<sup>345</sup> Con documentos propiedade do grupo e xenerosas doazóns de particulares, o TEATRO CIRCO chegou a contar cun fondo especializado en historia galega, que se puxo ao dispor de calquera persoa interesada no tema.

<sup>346</sup> Interesaba encontrar autos medievais, renacentistas ou barrocos que permitisen contextualizar o traballo que se estaba a realizar. O cadrastramento e preservación da memoria teatral galega –artística e documental– ollaba non só cara ao pasado, mais tamén allexaba actuacións futuras, funcionando como un incentivo para o grupo.

<sup>347</sup> «Nace el Teatro Circo en el sesenta y siete con la ambición de promover, y en lo posible crear, un teatro gallego independiente [...], para llegar a la consecución de una “Escuela Dramática Galega”, ya en vías de constitución» [Lourenzo 1970b: 28].

<sup>348</sup> No TEATRO CIRCO e na ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA, que obedeceu a un espírito semellante, formáronse un elevado número de profesionais da escena que sobresaían nas décadas de oitenta e noventa.

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Nos atrevemos a encarar nuestra labor como una resultante de diversas experiencias aisladas pero ricas, centralizando las diversas emulsiones en un Centro Dramático útil a toda Galicia, cuyo grupo teatral será el núcleo de las más importantes experiencias, bastión y vanguardia del teatro gallego por hacer; cobijo de investigaciones y centro de preparación de hombres para la escena. Formaremos –ya estamos en ello– un archivo teatral y biblioteca, acogeremos a los estudiosos del teatro, y crearemos un laboratorio de experiencias teatrales –con profesores autóctonos e invitados –, que creemos de primera necesidad. Exposiciones, conferencias, y todos los medios que advirtamos operantes para que nuestra propuesta sea actuante, efectiva, y, en todo caso, la más ambiciosa de cuantas hasta el momento se hayan formulado en Galicia<sup>349</sup>.

Desta maneira, a actividade que se viña facendo de maneira improvisada disciplinouse, formándose uns grupos de traballo<sup>350</sup> que trazarían as coordinadas do labor (in)formativo e dinamizador do TEATRO CIRCO. Despois de clasificar o material xa existente, acometeuse a recolla e clasificación de todo tipo de bibliografía –e mesmo de información directa a través, nomeadamente, de Leandro Carré Alvarellos– sobre a dramaturxia galega e sobre as diversas tendencias habidas historicamente no país e na emigración; e, alén diso, enviouse un inquérito<sup>351</sup> aos dramaturgos galegos de que se tiña noticia. A partir deste momento, a equipa de investigación emprendería numerosas viaxes de pesquisa, fornecendo un variado material sobre festas parateatrais<sup>352</sup>

---

<sup>349</sup> EIG 12.11.1972.

<sup>350</sup> Francisco Pillado Mayor, activo colaborador do TEATRO CIRCO, foi unha peza decisiva nas tarefas investigadoras levadas a cabo pola agrupación.

<sup>351</sup> O inquérito constaba de oito ítems; nome, data e lugar de nacemento; obras de teatro publicadas (título, editorial, data de edición); obras de teatro inéditas (título, data de produción); libros ou artigos publicados sobre o teatro galego; conferencias; traducións ou versións ao galego de obras dramáticas; obras estreadas (grupo, lugar de estrea, outras representacións); e información sobre posíbeis empresas teatrais non recollidas nas cuestión anteriores [BATFPM].

<sup>352</sup> A publicación en 1969 por Filgueira Valverde do *Aucto de cómo Santa María foi levada aos ceos prá festa da Nosa Señora de Agosto. Refeito con textos galegos dos séculos XIII e XIV* –unha reelaboración de textos medievais en moldes dramáticos– atraíra a atención sobre as formas parateatrais sobrevivintes en Galiza. Isto, unido á incesante busca dunha linguaxe propia e ao afastamento en relación co pasado teatral, contribuíu á investigación das expresións plásticas e literarias de máis neta entidade galega; formulacións semellantes inspirarían posteriormente o compostelán TEATRO ANTROIDO, que centraría a súa proposta dramática na parateatralidade do país.

(Entroido, Pascoa, Maios, Coca, regueifas), un fondo considerábel de obras galegas inéditas e unha listaxe actualizada dos dramaturgos do país:

«Empezamos –nos dicen– por el estudio de los antroidos, y, poco a poco, investigando, llegamos a hacer una pequeña introducción al teatro en Galicia. Llegamos a encontrar noticias de autos sacramentales, de melodramas del siglo XII, de actuaciones de compañías extranjeras en siglos pasados, hasta del montaje de una ópera en el siglo XVIII con tramoyistas italianos. Nos hemos basado en estudios etnográficos como orientación inicial». [...] Una de las causas que les movieron a realizar este trabajo fue la de combatir el mito de que el pueblo gallego es poco teatral, más dado a la lírica, y parece que la tradición contradice esa consideración, ante la amplia gama de manifestaciones teatrales en las fiestas populares [EIG 13.06.1976].

Alén de continuar a programar cursos internos e externos, realizar viaxes de investigación, pronunciar conferencias e asinar artigos<sup>353</sup> en diferentes publicacións, o TEATRO CIRCO intensificou a cooperación con grupos independentes e amadores, organismos<sup>354</sup> e particulares de dentro e fóra de Galiza –en aspectos como, por exemplo, a distribución e difusión dos espectáculos– e procedeu a reunir diversos materiais de interese (libros, manuscritos e material gráfico e sonoro).

### 5.2.2. Contributo á Historiografía do Teatro Galego

As pesquisas realizadas polo TEATRO CIRCO e o inxente material documental reunido na Biblioteca-Arquivo do colectivo foron, a pouco e pouco, sentando as bases para a recuperación dos estudos historiográficos sobre o teatro galego.

---

<sup>353</sup> Na imprensa local e na revista *Teima* pode seguirse doadamente o rastro da faceta investigadora do TEATRO CIRCO a respecto da tradición teatral galega [LVG 06.03.1975, 16.03.1975], do Entroido [LVG 29.06.1975, 06.07.1975; *Teima* 13], das representacións de Reis [EIG 17.02.1978] e das máscaras [*Teima* 11].

<sup>354</sup> Nestes anos o TEATRO CIRCO mantivo correspondencia con diferentes colectivos teatrais, facilitando o contacto con entidades contratantes ou personalidades destacadas do mundo cultural.

A respecto da relación con diferentes institucións, resalta, en especial, a colaboración mantida nestes anos coa Biblioteca e o Museo do «Institut del Teatre» e coa «Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual» de Barcelona, a través de Herman Bonin, M.<sup>a</sup> Aurelia Capmany, Jordi Coca, Xavier Fàbregas, Francesc Nel.lo ou Frederic Roda.

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

A certa altura de 1973 tomou forma –a pedido de Xesús Alonso Montero vinculado a Akal Editora– o proxecto dun volume que servise para recuperar e analizar o pasado teatral galego –do cal se tiñan datos escasos e pouco precisos– e que dese a coñecer a última dramaturxia, nada nunha sociedade de que o TEATRO CIRCO era testemuña. Non se trataba, pois, de realizar unha investigación crítica, mais unha compilación de traballos ocasionais de interese práctico para os colectivos que estaban a xurdir na altura: entrevistas, artigos, ensaios e textos de conferencias e mesas redondas; gravacións magnetofónicas de espectáculos; material gráfico das estreas recentes; reseñas de obras coñecidas a través de montaxe, premio ou publicación; historiais dos grupos que traballaran en 1973; enquisas a público, autores e grupos; e, aínda, un índice de dramaturgos. No limiar do libro o TEATRO CIRCO describía o traballo da seguinte maneira:

[...] ouservación e análise dos datos que nos percuran máis de trinta anos de historia teatral interrompida, feble, vacilante, sempre en pescuda desas señas de identidade que son o celme e a razón da existencia non sóio do teatro galego, sinón tamén de todo o galeguismo.<sup>355</sup>

Para alén do propio TEATRO CIRCO, na elaboración do texto –titulado orixinalmente *Informe do Teatro Galego. Crónica dun ano, 1973*<sup>356</sup>– colaborarían<sup>357</sup> Xavier Fàbregas, José Monleón, Luís Seoane, Isaac Díaz Pardo, Eduardo Gutiérrez, Euloxio R. Ruibal e Xesús Alonso Montero. Con todo, o percorrido do volume resultaría longo e infrutuoso; a publicación en Akal non prosperou e o proxecto foi cedido á recién creada Editorial Rueiro –dirixida por Andrés Salgueiro–, mais, a pesar

---

<sup>355</sup> BATFPM.

<sup>356</sup> Co decorrer do tempo, o título orixinal do volume –depositado en BATFPM– foi substituído por *O teatro galego. Crónica 73* e, a seguir, por *O Teatro Galego, hoxe* –a pesar de focar o fenómeno teatral galego desde 1939–.

<sup>357</sup> Entre as numerosas achegas incluídas no volume destacan «El teatro gallego visto desde Cataluña» de Xavier Fàbregas; «Teatro gallego, teatro en gallego y arqueología gallega» de José Monleón; «Cara un teatro popular gallego» de Luís Seoane; «O auditorio de Sargadelos. O cartel de cego» de Isaac Díaz Pardo; «O teatro, ferramenta educativa» de Eduardo Gutiérrez; «Un invent extraordinari» de Euloxio R. Ruibal; e «Xan da Coba, dramaturgo en gallego» de Xesús Alonso Montero [BATFPM].

O traballo de Seoane para o libro do TEATRO CIRCO –que xa fora editado en español– foi publicado anos máis tarde, en 1980, nos *Cadernos da Escola Dramática Galega*.

dos continuos anuncios<sup>358</sup> da súa inminente publicación, o libro non chegaría a ver a luz.

Este non sería o único proxecto editorial frustrado. En 1975 o pintor Raimundo Patiño –que pretendera, sen conseguilo, editar *Erros e ferros de Pedro Madruga* na colección Brais Pinto<sup>359</sup>– tentou, tamén con pouca fortuna, reunir nun volume titulado *Encol do teatro* os artigos que o director do TEATRO CIRCO fora dando a coñecer na imprensa desde finais dos sesenta. E nese mesmo ano, cando preparaba unha conferencia para o Instituto Alemán de Madrid, Lourenzo proxectaba publicar o ensaio *O teatro galego da posguerra*; o texto, que finalmente ficaría inédito, viría constituír o celme da ponencia que o dramaturgo presentaría na «Biennale di Venezia» en 1976.

A partir da lectura da periodización do teatro das Irmandades da Fala realizada por Leandro Carré Alvarellos [1960] e de repetidas conversas co dramaturgo coruñés, Lourenzo comezara a tomar notas sobre o teatro galego de que se tiña coñecemento; posteriormente, xuntaría a esas notas boa parte dos datos recabados desde o ano 1972 pola equipa de investigación do TEATRO CIRCO. Durante a «Esperiencia Teatral 76» [ver 5.1.4.] anunciábase a elaboración d'*O teatro galego*, que, recuperando o espírito do fallido *Teatro Galego. Crónica dun ano, 1973*, daba a coñecer moita da información obtida polo colectivo:

Manuel Lourenzo nos dice que está preparando un «librito» sobre el tema de la historia del teatro gallego, que es un campo casi desconocido. En ese libro, como en el cursillo –donde se recogerá su contenido–, se dará información desde las primeras noticias del teatro gallego escrito (siglo XVIII) [sic] hasta nuestros días, con estudio de escuelas literarias, movimientos teatrales, etc. [...] confiesa que ha sido un largo y lento trabajo, al que se viene dedicando a fondo desde hace tres años, ayudado por el resto del equipo de Teatro Circo, a la hora

---

<sup>358</sup> A saída do libro anunciaríase para xaneiro de 1974 [EIG 21.12.1973], para fins de abril do mesmo ano [EIG 27.04.1974] –aínda que neste mes aínda continuaban a chegar artigos– e, con posterioridade, para comezos de maio [LVG 01.05.1974].

<sup>359</sup> A publicación de *Erros e ferros de Pedro Madruga* foi publicitada no álbum *2 viaxes*, asinado por Patiño e Xaquín Marín, mais non se concretizaría até o século XXI, en Lourenço 2010b.



## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

de reunir el material. Incluso ha habido gente aislada que se ha prestado a dar información que poseía [EIG 13.06.1976].<sup>360</sup>

Porén, a posta en andamento do volume sería máis longa do esperado. Co decorrer do tempo, sumouse ao proxecto Francisco Pillado e, por fin, *O teatro galego* saíu do prelo en 1979. E, para alén diso, o enorme capital documental colectado polo TEATRO CIRCO ao longo da súa historia serviría tamén para alimentar novas publicacións<sup>361</sup> do tándem Lourenzo / Pillado –e non só– xa na década dos oitenta.

### 5.3. Promoción e participación en diferentes iniciativas teatrais

A través da formulación independente, o TEATRO CIRCO foi pioneiro<sup>362</sup> na reconstrución orixinal e descolonizadora do teatro galego; o seu nome está detrás da organización, xa a finais da década de sesenta, dos primeiros ciclos teatrais en Galiza que incluíron espectáculos en galego (as «Semanas de Teatro Joven» da Coruña), o que supuxo o «preludio real de lo que unos años más tarde iba a ser el Abrente teatral, o por lo menos, el primer síntoma del abandono de la modorra colectiva» [Guede 1980: 23].

Durante os anos setenta o colectivo coruñés foi promotor de innumerábeis iniciativas de amplo espectro; programou diversos encontros teatrais («Ciclos de

---

<sup>360</sup> No mesmo artigo tratábase un dos temas recorrentes na época, o dilema da existencia ou inexistencia de obras e dramaturgos galegos, e apuntábase, aínda, a viabilidade da profesionalización:

Con esto de los autores y los textos se ha realizado una especie de juego malabar, se ha funcionado por tópicos, a falta de una información. Hay lo que tiene que haber en un pueblo como Galicia, que ha vivido y vive por debajo de sus posibilidades. Textos hay muchos y autores también. Lo que hay que hacer es estudiar los niveles de interés de cada uno de ellos. [...] El proceso del teatro gallego [...] va hacia adelante. [...] Quizá Galicia podría ya soportar un grupo profesional.

<sup>361</sup> Referímonos á *Antoloxía do teatro galego* (1982) e ao *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (1987).

Alén diso, nalgúns dos primeiros números dos *Cadernos da Escola Dramática Galega* (1978-1994) vería a luz información obtida durante esta época.

<sup>362</sup> O TI non prendería a súa raigaña en Galiza até principios dos setenta; nesta década fundaríanse o GT HISTRIÓN 70 (1970) e o GT AURIENSE (1974) en Ourense; o GT ROSALÍA DE CASTRO (1971) e o TEATRO ANTROIDO (1974) en Santiago de Compostela; o GT MÁSCARA 17 (1971) e o TEATRO ARTELLO (1977) en Vigo; TROULA (1978) na Coruña etc. [Lourenzo / Pillado 1987].

Teatro» da Coruña), campañas de teatralización populares («Teatro nos Barrios»), homenaxes e exposicións. Alén diso, o grupo de Lourenzo levou adiante, desde organismos como o «Centro Coordinador do Teatro Galego» ou a «Asemblea do Teatro Galego», un gran número de accións reivindicativas (manifestos, cartas de protesta<sup>363</sup> etc.), perfilándose como unha peza chave na configuración de posicionamentos ideolóxicos e lingüísticos conxuntos do teatro galego.

Por outra parte, o TEATRO CIRCO participou activamente –non só a través dos seus espectáculos, mais tamén por medio de cursos e conferencias<sup>364</sup> ofrecidos polos seus membros– na práctica totalidade dos proxectos teatrais que foron abrollando en Galiza durante o período 1968-1978 («Mostras de Teatro Galego» de Ribadavia, «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da USC etc.) e a súa presenza tamén foi requirida desde moi cedo en diferentes foros de ámbito estatal (Donostia, Oviedo, Granollers, Madrid, Sitges) ou internacional (Venecia).

Por todo isto, a agrupación de Lourenzo constituíu unha referencia para moitos colectivos, mesmo para aqueles que non traballaban no idioma do país. Xulio Lago, de

---

<sup>363</sup> Contra a versión que María Ostiz fixo da canción «A rianxeira» ou en solidariedade con Roberto Vidal Bolaño –despedido do Banco de Crédito Comercial en 1978–.

Como mostra de apoio a Vidal Bolaño, o TEATRO CIRCO manifestaría o seguinte:

[...] os motivos de dobre ocupación –o banco e mais o teatro– alegados pola empresa, supón xa de entrada un escarño para todos aqueles que en Galicia traballamos no teatro, pois que dende ningún punto de vista se pode considerar esta actividade nosa coma unha profesión, senón como unha ocupación de tempo libre que ninguén, máis que nós propios, nos pode pedir contas [«Teatro Circo. Solidariedade con Roberto Vidal», BATFPM].

<sup>364</sup> As conferencias foron o principal recurso do TEATRO CIRCO para diminuír as débedas en épocas de crise. Así, por exemplo, durante a difícil temporada de 1973, a presenza do colectivo creceu significativamente en todo tipo de foros; só neste ano o seu director falaría d'«A traxedia do descubrimento. Anatomía do actor» na Aula de Teatro da Universidade Laboral «Crucero Baleares» (A Coruña) –e, a seguir, dous membros do grupo realizarían cos actores do centro unha serie de exercicios dramáticos–; en febreiro, Manuel Lourenzo e Arturo López levarían unha conferencia titulada «O Teatro Galego é querer selo» ao Círculo Victoria de Monforte de Lemos, nun acto organizado pola asociación cultural da vila [EP 24.02.1973; LVG 25.02.1973]; a finais de marzo, Lourenzo participaría nunha mesa redonda na «Semana de Teatro Universitario» do Colexio Maior «Chaminade» de Madrid coa ponencia «El teatro independiente en Galicia» [APML] e, en novembro, disertaría sobre «O primeiro ensaio infantil: algunhas custións encol do teatro na escola» no local coruñés da «Asociación Católica de Maestros» [Altamira 1973b].

Mesmo as intervencións non remuneradas ou realizadas a título persoal (como a participación de Lourenzo no xuri da III Convocatoria das Bolsas de Teatro da «Dotación de Arte Castellblanch» en Barcelona, a finais de novembro) axudaban directa ou indirectamente, pois sempre redundaban na promoción do colectivo; aliás, recibíanse numerosos convites (para o congreso sobre festas parateatrais organizado polo «Institut del Teatre» de Barcelona; para os coloquios celebrados en Madrid sobre «Teatro Independente Latino») que, por motivos diversos, non se chegarían a aceptar [APML].

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

ESPERPENTO TEATRO JOVEN, cifraba así a responsabilidade do TEATRO CIRCO na súa viraxe cara ao teatro galego:

[...] eu tomo conciencia en Madrid de voltar para acá, de integrarme no teatro galego porque existe Abrente e porque existe Teatro Circo antes e porque existe Manuel Lourenzo a quen eu levo a Vigo no marco daquelas xornadas de teatro galego en castelán a dar unha conferencia sobre o teatro galego [Riobó 2004: 114].

### 5.3.1. «Semana de Teatro Joven» da Coruña (1968-1971)

Un ano despois da súa fundación, e como resposta ao complicado panorama teatral<sup>365</sup> da capital coruñesa, no TEATRO CIRCO xurdiu a idea de artellar unha mostra que reunise os grupos que partillaban as mesmas inquedanzas –pór en circulación un teatro avanzado– e que servise para os dotar dun punto de encontro e dunha plataforma para os seus traballos –favorecendo, deste modo, un tipo de actos até entón moi espaciados–. Así, a formación de Lourenzo, en colaboración<sup>366</sup> co TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS<sup>367</sup> e con particulares próximos aos dous colectivos, propúxose xuntar varias agrupacións representativas que se prestasen a participar no evento a pesar de non mediar retribución económica –carecíase de calquera tipo de subvención–:

---

<sup>365</sup> Unha sucesión de baixas e fracasos económico-artísticos acontecidos nos anos anteriores facían temer unha temporada de 1968 pouco atraente. En primeiro lugar, a agrupación teatral da ACI desaparecera por volta de 1961 e LA FARÁNDULA –o colectivo con subvención municipal dirixido por Luís Iglesias de Souza, encargado da «Campanha de Extensión Cultural» do Concello coruñés– tan só realizaba lecturas comentadas de diversos autores clásicos e modernos e un par de representacións anuais a partir de textos de Jardiel Poncela, Pemán ou Muñoz Seca.

O GT O FACHO, pola súa parte, suspendera as súas actividades após a marcha de Manuel Lourenzo e non as recuperaría até a década de setenta –primeiro, con lecturas dramatizadas, e, a partir de 1973, coa montaxe de varios espectáculos–.

O resto dos grupos da cidade só programaba zarzuelas e comedias –como a AGRUPACIÓN TEATRAL CORUÑESA, ligada ao «Club Don Bosco» dos Antigos Alumnos do Colexio dos Padres Salesianos– ou reducía a súa actividade aos meses de verán –o TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA e o TEATRO EXPERIMENTAL ABIERTO estaban formados por estudantes universitarios, radicados en Compostela durante o curso–.

<sup>366</sup> Conforman a nómina completa dos organizadores da I STJ da Coruña Miguel Castelo, Sagrario e Xoán Cejudo, Francisco Xosé Folgar, Flor González, Jaime Lamas, Angelines López, Manuel Lourenzo, Octavio Malumbres, Feli Manzano, Orfilia Otero, Andrés Rey, Pilar Rodríguez, Jorge Trigo e Xosé Manuel Vázquez [Lourenzo 1968b].

<sup>367</sup> Grupo vinculado á «Delegación Provincial de Juventudes».

Renovación, vitalidad, inconformismo, calidad ética y estética de los espectáculos y de los grupos –al margen de sus posibilidades materiales–, enfrentamiento con la realidad, ruptura de moldes caducos, búsqueda de un público más amplio y popular, son las aspiraciones que esperamos se hagan extensivas a todos los que colaboren a que la Semana sea un éxito y abra auténticas y vastas perspectivas a un teatro retraído que nos proponemos revitalizar.<sup>368</sup>

Desta maneira naceu a «I Semana de Teatro Joven» (STJ) da Coruña, que se celebrou entre os días 4 e 7 de agosto de 1968<sup>369</sup> no salón de actos do Colexio dos Padres Dominicos –institución que apoiou abertamente a iniciativa–. A imprensa recollía polo miúdo unha declaración de intencións dos organizadores do ciclo teatral:

[...] pretendemos hacer llegar a ustedes de una forma escueta, clara y lo más brillantemente posible los nuevos modos y exigencias que se imponen en el teatro contemporáneo.

[...] el Teatro sólo tendrá una auténtica validez cuando entre el escenario y la sala se establezca una invisible, pero concreta, comunicación; cuando el espectador recobre su antigua importancia colaboradora y se sitúe co-actor, mudo pero pensante, en la acción que se está desarrollando ante sus ojos.

[...] –El Teatro es un instrumento de cultura.

–No es por tanto un mero divertimento, ni una fiesta social.

–El Teatro es de todos y para todos.

–El Teatro debe imponer una realidad, ante la cual el hombre se reconozca.

–El Teatro exige una preparación en los que lo hacen; pero también entre los que lo presencian [EIG 26.07.1968].

A pesar das desercións –contábase inicialmente coa participación de dous grupos<sup>370</sup> máis–, o proxecto da primeira STJ conseguiu prosperar; no decurso desta pequena mostra o público coruñés podería ver o *Prometeo* do TEATRO CIRCO –que sería

---

<sup>368</sup> «Informe de la Comisión Provisional para la “Semana de Teatro Joven” de la Coruña» [BATFPM].

<sup>369</sup> Tavi 1968.

<sup>370</sup> O GT do LICEO DE BETANZOS –tal e como figura no cartaz da I STJ– debía representar *O que dixo sí, o que dixo non* de Bertolt Brecht nos días 26 e 27 de xullo de 1968 [LVG 28.07.1968]. Do outro colectivo non encontramos noticias.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

representado dous días consecutivos–, dúas montaxes do TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS<sup>371</sup> –exhibidas en sesión única– e unha do colectivo madrileño TCE NASTO.<sup>372</sup>

Con todo, o maior éxito da primeira edición da STJ foi traer á Coruña figuras de renome nos círculos independentes, como Alberto Miralles<sup>373</sup> –que participaría nun coloquio após a última representación– e José Monleón –convidado a clausurar a mostra cunha conferencia na ACI sobre «Nuevas formas del teatro»<sup>374</sup>–.

Vistos os bos resultados da I STJ, no ano seguinte os promotores do encontro –o TEATRO CIRCO e o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS– decidiron repetir a experiencia, desta vez cun novo parceiro: o GRUPO DE TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA. Así, en outubro de 1969, tivo lugar – de novo no Colexio dos Padres Dominicis– a «II Semana de Teatro Joven» da Coruña. Na imprensa saudábase a calidade e a oportunidade das encenacións:

Los montajes, de muy diversa índole, tuvieron un denominador común; del «absurdo», mal llamado «teatro de vanguardia», se ha pasado, en un plazo relativamente breve, a un teatro mayoritario, de aspiración popular, mucho más conforme a las necesidades éticas y estilísticas del momento [Valerio 1969].

Non obstante, a principal novidade da II STJ sería, indubitabelmente, a inclusión de espectáculos en lingua galega<sup>375</sup>, *Romería ás covas do demo* e *Tres Irmás Parvas*, que, aliás, viñan rubricados por un TEATRO CIRCO que comezaba a despuntar.

Do 18 de setembro ao 6 de outubro de 1970 decorreu a «III Semana de Teatro Joven» –a máis ambiciosa de todas–, en cuxa organización se uniu ao TEATRO CIRCO e

---

<sup>371</sup> *En alta mar* e *Striptease*, de Mrožek, baixo a dirección de José Redondo.

En *La Voz de Galicia* do 28.07.1968 recollíanse como datas das funcións do GTE TESPIS os días 6 e 7 de agosto; porén, en *Primer Acto* [Lourenzo 1968a: 72] indicábanse as datas certas, 5 e 6.

<sup>372</sup> *Historia del zoo* de Edward Albee, dirixida por Ramiro Oliveros, representouse a 7 de agosto de 1968. Esta montaxe non apareceu anunciada na prensa galega; a única referencia á súa pasaxe pola Coruña encontrámola en *Primer Acto* [Lourenzo 1968a: 72].

<sup>373</sup> Fundador e director do GRUPO EXPERIMENTAL CÁTARO de Barcelona.

Para coñecer a traxectoria deste colectivo independente, consúltese Miralles 2003.

<sup>374</sup> A palestra, porén, sería adiada até 27 de setembro [LVG 27.09.1968].

<sup>375</sup> O TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS encenou o *Proceso a la sombra de un burro* de Friedrich Dürrenmatt e o GRUPO DE TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA representou *El trovador o la litera* de Juan Hernández Les e Antonio F. Simón [LVG 10.10.1969].

ao TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA –o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS non formaría parte da equipa desta edición– un outro grupo coruñés: o TEATRO EXPERIMENTAL ABIERTO. Nesta ocasión, os tres colectivos –que tamén prepararían en conxunto a cuarta e última convocatoria das STJ– conseguiron licenzas para utilizaren varios locais<sup>376</sup> e mesmo axudas económicas de diferentes organismos<sup>377</sup> –.

A III STJ supuxo un fito na vida teatral da cidade. Durante dúas semanas sucedéronse catorce representacións –cos acostumados coloquios posteriores<sup>378</sup>– a cargo de nove colectivos<sup>379</sup> (os coruñeses TEATRO CIRCO, TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA, o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS e o TEATRO EXPERIMENTAL ABIERTO; o TEATRO ESTUDIO de Ferrol; o vigués TEATRO POPULAR KEYZÁN; os madrileños TCE NASTO e BULULÚ; e LA CARÁTULA de Elche) e, aínda, nove ponencias<sup>380</sup> de destacadas

<sup>376</sup> Tal e como se recolle no programa da III STJ, os actos estenderíanse por diferentes centros: a Sociedade Recreativa da Gaiteira, a Casa da Cultura e os locais da Caixa de Aforros, da RRIA e da Delegación Provincial do «Ministerio de Información y Turismo» [LVG 16.09.1970].

<sup>377</sup> Apoiarían economicamente a III STJ a Deputación Provincial da Coruña, o Concello da Coruña, a «Delegación Provincial de Juventud», a Caixa de Aforros, Sargadelos –a través de Isaac Díaz Pardo–, a empresa «Estrella de Galicia» e o colectivo A FARÁNDULA [LVG 15.09.1970; EIG 05.11.1970; APML].

<sup>378</sup> As conferencias de Carles Maicas, Leandro Carré Alvarellos e Isaac Díaz Pardo –esta última, lida, na súa ausencia, por Manuel Lourenzo– non terían coloquio a seguir por *causas administrativas*; esta expresión era unha das fórmulas empregadas polo funcionariado ministerial para evitar especificar os porqués das súas decisións.

<sup>379</sup> Participaron na III STJ o TEATRO CIRCO (*Romería ás covas do demo e Terra en lume*); o TEATRO ESTUDIO (*Mac and Marjorie* –noutro lugar, *Mac e Marjorit*– e *El poema del niño*, de Eduardo Alonso); o TEATRO HUMANISTA NUEVO ASPASIA (*Los opositores* de Antonio Martínez Ballesteros); TCE NASTO (*La última sopa* de Copi e *El juego de cuatro* de Ramiro Oliveros); o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS (*La muerte burlada* de Juan Germán Schroeder); o TEATRO EXPERIMENTAL ABIERTO (*Tiempo de carnaval*, espectáculo do grupo); o TEATRO POPULAR KEYZÁN (*Ligazón* e *Cuento de abril*, de Ramón del Valle-Inclán); Bululú (*El mito de Segismundo*, unha versión de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca); e LA CARÁTULA (*Espectáculo cántaro número uno: la guerra y el hombre* de Alberto Miralles) [BATFPM].

A listaxe exacta dos grupos que asistiron a este encontro non aparece recollida en ningunha publicación. Así, por exemplo, Manuel Lourenzo [1970c] adiantaba en *Yorick* os nomes de todos os colectivos que acudirían á III STJ –á excepción do TCE NASTO– e incluía o de BULULÚ. Alén diso, algúns dos espectáculos citados na revista non coinciden cos que finalmente se poideron ver na mostra coruñesa, o que parece indicar que, na altura en que se redixiu o artigo, aínda non estaba fechado o programa definitivo. Nos xornais coruñeses confirmaríase a presenza do TCE NASTO e de BULULÚ [LVG 16.09.1970, 23.09.1970, 27.09.1970, 29.09.1970].

O TEATRO CIRCO sería o encargado de inaugurar a terceira edición da STJ [LVG 18.09.1970].

<sup>380</sup> Eis a relación completa das ponencias presentadas na III STJ: «Encol dun teatro de urxencia», de Isaac Díaz Pardo; «Pola creazón dun teatro galego do noso tempo», de Leandro Carré Alvarellos; «Situación actual del teatro en Cataluña», de Carles Maicas; «Literatura e teatro», de Manuel Lourenzo; «Problemas do teatro galego en canto teatro en galego», de Xesús Alonso Montero; «Notas en torno a un teatro independente: confusiónismo y problemática», de José Luis Reinoso; «Teatro y abstracción», de Tomás Barros; «Valle-Inclán. Teatro independente y teatro comercial», de Maximino F. Queizán e «As posibilidades dun teatro galego», de Manuel María [BATFPM; Lourenzo 1970c].

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

personalidades relacionadas co teatro (Isaac Díaz Pardo, Leandro Carré Alvarelos, Carles Maicas, Xesús Alonso Montero, Manuel Lourenzo, José Luis Reinoso, Tomás Barros, Maximino F. Queizán e Manuel María).

Cales foron as conquistas da «III Semana de Teatro Joven»? En primeiro lugar, e para alén dunha mellora na relación dos colectivos coruñeses, constatouse un considerábel aumento do número de espectadores –aínda que os máis deles estaban directamente involucrados no fenómeno teatral– e unha evidente flexibilización da legalidade canto ao número de funcións permitidas. Así o recollía Lourenzo [1970c: 67] nun artigo sobre a STJ na revista *Yorick*:

Los cincuenta espectadores de la sesión única de los años 65 al 67 y los cien del 67 al 68 –son datos que extraigo de mi archivo de grupos coruñeses (en sesión no patrocinada)– se han convertido en trescientos. Asimismo, se entablan coloquios, al menos uno por representación, y se ensayan nuevos escenarios, dentro y fuera de La Coruña. La sesión única y, en consecuencia, la renovación constante en la programación, son desplazadas por minisersiones en número de 5 a 10, por los grupos más activos, todo lo cual trae como consecuencia un reparto de trabajo más riguroso y unas relaciones, dentro del mismo grupo, más sinceras.

Por outra parte, tomouse unha maior consciencia da necesidade de formación teatral, reforzándose no TEATRO CIRCO a vontade de plasmar a teoría nun programa de accións concretas:

[...] hasta el presente año nadie se había planteado –es un decir– la formación de unos estudios técnicos, profesionales, de investigación, sobre el actor, la escena y el arraigo social de un arte que se crea para alguien, dentro de una evolución que marca sus haceres [Lourenzo 1970c: 67].

Con todo, e a pesar de que a III STJ supuxo un paso decisivo no afianzamento dunha nova maneira de concibir o teatro no país, entre os membros da organización ficou certa sensación de fracaso:

---

A información fornecida na prensa coruñesa a respecto destes relatorios tamén sería incompleta; aliás, colocábase erradamente a Miguel González Garcés entre os conferencistas [LVG 16.09.1970].

Consecuencia final: en Galicia, no solamente no se hace buen teatro –ni siquiera en castellano– sino que no hay, ni en el más laxo sentido de la palabra, hombres de teatro o inmediatamente interesados por la escena. El punto y aparte lo constituirá, por lo tanto, una generación que ahora se nos muestra forzosamente verde, pero decidida y productora [Lourenzo 1970c: 68].

Exceptuando a actuación dos colectivos madrileños BULULÚ e TCE NASTO e a ponencia de Carles Maicas –do TEATRO XALOC de Mataró (Cataluña)–, os actos inscribíronse nun marco estrictamente galego. Porén, máis unha vez os únicos espectáculos no noso idioma serían os do TEATRO CIRCO: o xa coñecido *Romería ás covas do demo* –que significara un avance considerábel, tanto cuantitativa como cualitativamente, na traxectoria do grupo– e *Terra en lume* –estreado ilegalmente nesta edición, con dúas funcións–.

A cuarta e última «Semana de Teatro Joven» aconteceu durante o mes de setembro de 1971. Seguindo a liña da convocatoria anterior, o encontro –«a meirande novidade do ano teatral galego»<sup>381</sup>– contemplou dous tipos de actos. Por un lado, organizáronse unhas «Jornadas de Estudios Teatrales» en que, durante vinte días, Pepe Estruch e Roberto Fontana impartiron dous cursos [ver 5.1.4.] a un total de vinte e cinco alumnos; por outra banda, estaba o «Ciclo de Representaciones», no cal participaron catro colectivos<sup>382</sup>: o TEATRO LEBRIJANO de Sevilla e as agrupacións locais TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, GT ARÍSTIDE e TEATRO CIRCO<sup>383</sup> –por terceiro ano consecutivo nas STJ, a única que actuaría en galego–.

---

<sup>381</sup> LVG 28.08.1971.

<sup>382</sup> No programa da IV STJ figuran, por orde de actuación, os seguintes espectáculos: *Crónica do sol de inverno* do TEATRO CIRCO; unha montaxe colectiva sobre *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero, por TEATRO LEBRIJANO; *La pantalla de humo* de H. Brighouse, *El señor yo* de J. Tardieu e *La cantante calva* de Ionesco, polo GT ARÍSTIDE; e *El mendigo y el perro muerto* de B. Brecht, polo TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS [BATFPM].

Convidárase tamén a TÁBANO e ELS JOGLARS, mais non poideran acudir ao encontro coruñés. Ao grupo madrileño fóralle prohibido o espectáculo *El retablo del flautista* de Jordi Teixidor e os cataláns, pola súa parte, encontrábanse traballando nesa altura para unha televisión estranxeira. Tampouco poderían participar na STJ os colectivos TEI, LOS GOLIARDOS e BULULÚ [LVG 19.09.1971].

<sup>383</sup> EIG 22.09.1971; LVG 22.09.1971.



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

### 5.3.2. «Jornadas de Teatro Popular» de Pontevedra (1970)

Tres meses após a «II Semana de Teatro Joven», a mediados de xaneiro de 1970, celebráronse as «Jornadas de Teatro Popular de Pontevedra» (JTP), organizadas pola «Federación de Agrupaciones de Teatro de Galicia». Esta entidade –creada polo TEATRO POPULAR DE PONTEVEDRA<sup>384</sup> en colaboración coa «Delegación Provincial de Información y Turismo»<sup>385</sup>– comunicaba na imprensa os seus obxectivos:

La Federación de Agrupaciones de Teatro de Galicia pretende afianzarse dentro de la región y, consecutivamente, desarrollar el ambiente teatral en toda Galicia. Estimular, también, la formación de grupos de Teatro, con base y continuidad, para luego tener cabida en la Federación. Queremos fomentar los intercambios y prodigar la intercolaboración [Campos 1970].

De partida, nas JTP pretendérase reunir sete grupos<sup>386</sup>, mais no programa final estes ficarían reducidos a catro; alén do colectivo anfitrión<sup>387</sup>, no evento pontevedrés déronse cita o TEATRO POPULAR COPE<sup>388</sup> de Vigo, o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS<sup>389</sup> e TEATRO CIRCO<sup>390</sup>. Como acontecera na II STJ, a agrupación de Lourenzo foi a única en presentar un traballo escénico en galego, que sería calorosamente recibido –tal e como ficaría reflectido nas respostas a un cuestionario<sup>391</sup> distribuído entre o público–.

---

<sup>384</sup> Herdeiro da Aula Teatral do Ateneo, o TEATRO POPULAR DE PONTEVEDRA, dirixido por José Luis Reinoso, combinou a encenación en español de autores moi representados polo TI (Brecht, Beckett, Mrožek) coa de dramaturgos españois (Valle-Inclán, Lope de Rueda, Cervantes, García Lorca) [Pérez de Olaguer 1969].

<sup>385</sup> DP 04.01.1970.

<sup>386</sup> A pesar de figuraren no programa das JTP, a AT VALLE-INCLÁN (*Tonterías pequeño-burguesas* de Kataiev), o TCE DITEA (*Morte e vida Severina* de João Cabral de Melo Neto) e CANTIGAS E AGARIMOS (*Antígona* de Anouilh) non asistirían á mostra pontevedresa [BATFPM].

<sup>387</sup> O TEATRO POPULAR DE PONTEVEDRA encenou nesta ocasión *El asno* de José Ruibal.

<sup>388</sup> O TEATRO POPULAR COPE –creado en 1969 no seo do «Club de Amigos de Radio Popular de Vigo»– presentou *Proceso por la sombra de un burro* de Friedrich Dürrenmatt, baixo a dirección de José Luis Reinoso.

<sup>389</sup> O TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS repetiu en Pontevedra as pezas presentadas na primeira STJ da Coruña, celebrada dous anos antes: *Striptease* e *En alta mar*, de Slawomir Mrožek. Porén, no *Diario de Pontevedra* de 04.01.1970 tíñase anunciado que este colectivo levaría ás xornadas *Hombres y no de Pedrolo*.

<sup>390</sup> No *Diario de Pontevedra* publicitouse unicamente a representación de *Tres Irmás Parvas*, mais o TEATRO CIRCO tamén puxo en escena *Romería ás covas do demo* [APML].

<sup>391</sup> O cuestionario, repartido ao final de cada función, constaba das seguintes preguntas:

Na revista *Yorick*<sup>392</sup> ofrecíase unha estatística a respecto da asistencia ás funcións, aos coloquios –que se celebraban, curiosamente, un día despois de cada representación– e ás xuntanzas:

[...] a la primera representación [TEATRO POPULAR DE PONTEVEDRA] asistieron 288 personas; a la segunda [TEATRO CIRCO], 189 personas; a la tercera [TEATRO POPULAR COPE], 105 personas; a la cuarta [TE TESPIS], 89 personas. Al primer coloquio asistieron 4 personas; al segundo, 3 personas; al tercero, 12 personas; al cuarto, 8 personas. A las reuniones para sacar conclusiones sobre las «Jornadas» asistieron 13 y 5 personas respectivamente.

Tras chamar a atención para o sobresaliente papel<sup>393</sup> desempeñado polo TEATRO CIRCO –«sin duda el gran impacto de estas “Jornadas”»–, resumíanse así as conclusións do encontro:

[...] por lo que respecta a los Grupos se consiguió la confrontación conjunta de agrupaciones diferentes, el inicio de posibles actividades en común, la necesidad de rectificaciones en muchos aspectos y de persistir en otros.

[...] una vez más se pudo comprobar que existe una gran mayoría amorfa e indiferente al Teatro en esta ciudad de más de 50.000 habitantes, y que a la mayoría les basta con el Teatro de la TV, y que para unos pocos de ellos los Grupos Independientes no pueden ofrecerles el teatro que les satisface. ¡Y tienen razón!

- 
- 1) ¿Qué opinión le merece la obra?
  - 2) ¿Piensa Vd. que esta obra puede encuadrarse dentro del concepto «teatro popular»?
  - 3) ¿Qué opinión le parece el montaje?
  - 4) ¿Cree Vd. que el montaje es claro y directo o no?
  - 5) ¿Qué opina de la dirección?
  - 6) ¿Piensa que los actores han mantenido su papel con una mínima honradez?
  - 7) ¿Desea aportar alguna opinión personal que pueda ser útil a estas jornadas en general o al grupo visto hoy, en particular? [BATFPM].

<sup>392</sup> Na páxina 66 do n.º 40, publicado en 1970.

<sup>393</sup> Tamén a imprensa coruñesa faría referencia á óptima acollida brindada en Pontevedra a *Romería ás covas do demo / Tres Irmás Parvas* [LVG 20.01.1970].

### 5.3.3. «Festival Cero» de Donostia (1970)

Catro meses despois da «II Semana de Teatro Joven», o director do TEATRO CIRCO participaba no marcante «Festival Cero», celebrado en Donostia do 4 ao 10 de 1970. A ponencia de Lourenzo –a única que focaba o teatro galego– informaba das anomalías que estaba a padecer a nosa escena, pois as novas propostas contrastaban enormemente coa situación sociocultural do país. No transcurso do acto, o valeco referíuse á orografía e ao retraso de Galiza como os grandes inimigos do noso teatro, comentando que, para levar os espectáculos á xente –tal e como o TI pretendía–, era necesario transitar mesmo por camiños de carro para chegar a algúns lugares, porque a nosa xeografía dificultaba o desprazamento.

A comunicación galega tería un grande eco na prensa especializada:

[...] se levou una unánime ovación la [ponencia] que sobre las posibilidades de un T. I. en Galicia leyó el representante del grupo Teatro Circo de La Coruña, quien entre chistes e ironías puso de manifiesto la amarga realidad de zonas como aquella [...] [Pérez de Olaguer 1970: 58].

Non obstante, os xornalistas donostiarras exaxerarían o contido da ponencia, chegando a afirmar que os actores galegos se vían obrigados a viaxar en carros de vacas, cando só se quixera referir que o desenvolvemento do noso teatro tiña que ser paralelo a unha transformación do país na área física e que o propio teatro debía contribuír a abrir esas vías.

Durante o FC existiu en todo momento un ambiente moi positivo canto ao traballo e á situación galega<sup>394</sup>; con efecto, xunto con ELS JOGLARS –que se limitou a mostrar o seu espectáculo, evitando teorizar–, Manuel Lourenzo sería o único participante non contestado do festival. Neste encontro, aliás, sentáronse as bases da estreita colaboración que o TEATRO CIRCO mantería nos anos seguintes cos grupos independentes máis sobranceiros do panorama estatal.

---

<sup>394</sup> Da boa acollida das demandas galegas no FC foi significativo o feito de que, durante a representación de *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán polo grupo sevillano ESPERPENTO –dirixido, entre outros, por Alfonso Guerra –, se ouvise gritar *Viva Galiza ceibe!* entre o público.

### 5.3.4. «III Ciclo Nacional de Teatro Independente» de Oviedo (1971)

1971 foi determinante na traxectoria do TEATRO CIRCO, pois neste ano o colectivo acabaría por se erixir en único representante do teatro (independente) galego non só en Galiza, mais tamén fóra do país. Para dar a coñecer o traballo propio e reivindicar a existencia dun teatro –moderno, de calidade– en lingua galega, o grupo coruñés realizaba a súa primeira saída ao exterior, para representar *Cróneca do sol de inverno* no «III Ciclo Nacional de Teatro Independente» de Oviedo<sup>395</sup>.

Neste encontro, que decorreu entre os días 16 e 20 de maio baixo a organización da Sociedad Ovetense de Festejos, o TEATRO CIRCO partillou escenario con sete colectivos<sup>396</sup> procedentes de diversos puntos do Estado: o ovetense CATERVA<sup>397</sup> e CÁTARO<sup>398</sup> de Avilés; os madrileños GRUPO Z, TEATRO NUEVO MUNDO e BULULÚ; e os vallisoletanos EL TELONCILLO e COMPAÑÍA CORRAL DE COMEDIAS.

### 5.3.5. «II Ciclo de Teatro Independente» de Madrid (1971)

En xuño de 1971, un mes despois de acudir ao «III Ciclo Nacional de Teatro Independente» de Oviedo, o TEATRO CIRCO viaxaba a Madrid para levar o espectáculo *Cróneca do sol de inverno* ao «II Ciclo de Teatro Independente» –oficialmente, «Ciclo del Nacional de Teatro de Cámara y Ensayo»–.

---

<sup>395</sup> Na Escola Superior de Minas de Oviedo a 16.05.1971 [LNE 15.05.1971].

<sup>396</sup> Tal e como figura no programa de man do ciclo, en Oviedo presentaríanse, alén da *Cróneca do sol de inverno* do TEATRO CIRCO, sete montaxes: *La ventana* de Juan C. Uviedo, polo GRUPO Z; *La pancarta*, do chileno Jorge Díaz, polo TEATRO NUEVO MUNDO; *El mito de Segismundo*, unha adaptación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, por BULULÚ; *El comprador de sueños* de Javier Villanueva, por CATERVA; *Cataria* de Juan Menéndez, por CÁTARO; *La quimera*, unha peza de teatro-mimo, por EL TELONCILLO; e *Anacleto Morones*, unha adaptación de Alberto Castilla sobre o orixinal de Juan Rulfo, pola COMPAÑÍA CORRAL DE COMEDIAS [BATFPM].

<sup>397</sup> O TEATRO CIRCO e o grupo ovetense CATERVA –dirixido por Etelvino Vázquez– foron, sen dúbida, os colectivos máis representativos do norte da Península.

<sup>398</sup> Cómpre non confundir esta agrupación asturiana co coñecido GRUPO EXPERIMENTAL CÁTARO de Alberto Miralles.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Durante os tres meses que durou o festival, pasaron polo Teatro Cómico, para alén do grupo coruñés, sete colectivos madrileños (TEATRO EXPERIMENTAL INDEPENDIENTE, TEATRO ESTUDIO ADEMAR, RUSIÑOL, ZETA, ALTAZOR, THAU e NUEVO TEATRO PROFESIONAL); o bilbaíno AKELARRE; TABANQUE de Sevilla; o vallisoletano EDUCACIÓN Y DESCANSO; LA MÁSCARA de Xixón; a catalá ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL e a agrupación polaca TEATR 38 [Alonso de Santos 1971]. Para José Monleón [1971], o TEATRO CIRCO sería un dos participantes máis destacados da mostra madrileña:

Considerada la totalidad de su trabajo, el grupo Teatro Circo no sólo ha parecido lo más serio que ha pasado por el ciclo, sino también ha merecido la estimación a que su incidencia en los problemas de la cultura gallega le hacían acreedor.

### **5.3.6. «Encuentro Teatral Verano 71» de Donostia (1971)**

Dous meses após a experiencia madrileña e no medio dos preparativos da inminente «IV Semana de Teatro Joven da Coruña», o TEATRO CIRCO lanzouse á estrada de novo; desta vez, o grupo desprazouse a Donostia para participar no «Encuentro Teatral Verano 71»<sup>399</sup>, promovido por ORAIN, que se desenvolveu durante os días 7, 8, 10, 12, 13 e 14 de agosto.

O encontro, no cal estarían presentes o colectivo local, AKELARRE e TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO, abriríase cunha representación da *Crónica do sol de inverno* –daríanse tres funcións, en dous días consecutivos–. Pouco despois, o festival sería prohibido por non respectar as restricións da sesión única.

---

<sup>399</sup> Alén da *Crónica do sol de inverno*, no encontro donostiarra poderíanse ver as *Farsas contemporáneas* de Antonio Martínez Ballesteros, de ORAIN; *Diálogos entre hombre y mujer* –en versión libre de Miguel Irurita sobre textos de Chejov– e *Cantos del simple y del listo* –unha adaptación de Luis Iturri a partir de Lope de Rueda–, de AKELARRE; e *Oratorio* de Alfonso Jiménez Romero, do TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO [P.M.S. 1971].

### 5.3.7. «Jornadas de Teatro de Vigo» (1972)

O clima xerado polas catro «Semanas de Teatro Joven» da Coruña (1968-1971) e polas «Jornadas de Teatro Popular de Pontevedra» (1970) contribuíron a que tamén na cidade olívica se celebrase nestes anos un encontro teatral. Así, entre abril e maio de 1972 tiveron lugar as «I Jornadas de Teatro de Vigo» (JTV)<sup>400</sup>, impulsadas por ESPERPENTO TEATRO JOVEN<sup>401</sup> e TEATRO POPULAR COPE.

O evento, que atraíu un público numeroso, significou todo un acontecemento nunha cidade culturalmente pobre en relación ao teatro, alén de insistir na liña de descentralización<sup>402</sup> das actividades teatrais do Estado. Porén, serviu tamén para evidenciar o estado embrionario das montaxes realizadas polos colectivos do país, lonxe aínda dunha conscienciación firme a respecto da posibilidade dun TI<sup>403</sup> no noso idioma.

Con efecto, a totalidade das representacións das I JTV desenvolveuse integramente en español. O TEATRO CIRCO, que xa era unha *rara avis* polo seu monolingüismo en galego, aínda non rematara a montaxe de *Erros e ferros de Pedro Madruga* e, por tanto, non podería presentar un espectáculo no encontro vigués; non

---

<sup>400</sup> No transcurso destas xornadas veríanse en Vigo cinco encenacións: *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz, polo GT DA UNIVERSIDAD DE NAVARRA; *Informe para una academia* de Franz Kafka, por José Luis Gómez; *Milagro en el Mercado Viejo* de Oswaldo Dragún, por ESPERPENTO TEATRO JOVEN; *Un fétetro para Arturo* de Jordi Teixidor e *El adiós del mariscal* de Luis Matilla, polo TEATRO POPULAR COPE; o espectáculo infantil *Robinsón y los piratas*, de Luis Iturri e Juan Carlos E. Villar, e *Proceso, anatemización y quema de una bruja en un ensayo general*, de Ramiro Pinilla e José Javier Rapha Bilbao, polo bilbaíno AKELARRE; e *Espectáculo de mimo y danza*, polo GRUPO EXPERIMENTAL ANEXA de Donostia –fóra do programa–.

Catro conferencias acompañarían as representacións: «Puntualizaciones sobre los noveles y los inadaptados», por Lauro Olmo; «Algunhas cuestións encol do teatro galego», por Manuel Lourenzo; «Teatro y acción: hacia un teatro dirigido», por Gonzalo Pérez de Olaguer; e «Teatro Independiente», por José Monleón [Pérez de Olaguer 1972].

<sup>401</sup> ESPERPENTO TEATRO JOVEN naceu en Vigo en setembro de 1970 da man de Xulio Lago –que procedía do TEATRO POPULAR COPE–. Desde a súa fundación até as primeiras JTV realizou sete montaxes –sobre textos de Martínez Ballesteros, Celso Emilio Ferreiro, Dorotea Bárcena, Miguel Cobaleda, Italo Ricardi e Oswaldo Dragún–, sempre en español.

<sup>402</sup> Tal e como constata Ramón Pouplana [1972], nesa altura estaban a xurdir en diferentes puntos da Península unha serie de «reuniones “pro-teatrales”» («I Ciclo de Estudios Teatrales de Sabadell», «Semana de Teatro en Tarragona», «Primeras Jornadas Experimentales de Teatro en Navarra») que ilustraban a necesidade de aproximación do TI ao público da periferia do Estado.

<sup>403</sup> Os organizadores das primeiras JTV recolleron os nomes de corenta e dous colectivos baixo a etiqueta de «grupos independentes»; dos nove grupos de Galiza citados (TEATRO CIRCO, TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, TCE DITEA, AT VALLE-INCLÁN, MÁSCARA, GALICIA SOCIAL, TEATRO POPULAR COPE, ESPERPENTO TEATRO JOVEN e TEATRO POPULAR KEYZÁN), na altura só o TEATRO CIRCO empregaba o galego como única lingua escénica.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

obstante, o grupo enviaría Manuel Lourenzo cunha ponencia titulada «Algunhas cuestións encol do teatro galego»<sup>404</sup>, que constituiría a única intervención en lingua galega das xornadas.

A este respecto, resultan sintomáticas as opinións dos organizadores da I JTV reflectidas nun cuestionario<sup>405</sup> remitido pola revista *Yorick*. Á pregunta de se existían dificultades en Galiza para representar no idioma propio, ESPERENTO TEATRO JOVEN respondía o seguinte:

[...] un texto en idioma vernáculo es más difícil que sea autorizado. En nuestro caso concreto no lo hacemos por dos razones: una, porque creemos que es mucho más urgente educar teatralmente que lingüísticamente al pueblo gallego, y esto es más factible conseguirlo con un texto castellano; y otra, porque en el área metropolitana viguesa, que es donde radica nuestro labor, al menos un 50 por ciento de los posibles espectadores no son gallegos.

O TEATRO POPULAR COPE, pola súa parte, afirmaba que o principal motivo polo que non facía teatro en galego era a inexistencia de textos de contido social que resultasen interesantes ao colectivo.

### **5.3.8. «I Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1973)**

O ano 1973 significou unha grande alancada na historia do teatro galego. Na altura (re)xurdía o interese pola dramaturxia infantil, relegada ao ámbito pedagóxico e eternamente dependente da implantación do galego no ensino e da normalización da vida cívica na nosa lingua [Lourenzo 1978b]. Así, a principios de ano, a AC O Facho

---

<sup>404</sup> A 07.05.1972 no Salón de Actos da Caixa de Aforros de Vigo [Programa das «I Jornadas de Teatro de Vigo», BATFPM].

Na imprensas daríase a coñecer un resumo da conferencia de Lourenzo:

[...] tras hacer una breve introducción del teatro, de lo que es y de su finalidad, pasó un amplio examen al desarrollo del mismo a través de todas las épocas, con especial referencia del contexto de la producción gallega a lo largo de los siglos y dentro de las diversas corrientes imperantes en los tiempos. Finalmente, se planteó las causas de por qué no existe un teatro propiamente gallego, concluyendo su disertación en torno a la confusión que se da en la acepción de «teatro popular» [PG 02.05.1972].

<sup>405</sup> Na páxinas 51-54 do n.º 53 de *Yorick*, publicado en 1972.

convocaba o «I Concurso Nacional de Teatro Infantil»<sup>406</sup>, unha iniciativa que focaría a atención<sup>407</sup> sobre o teatro virado en ferramenta pedagóxica e conscienciadora de primeira magnitude e que estimularía accións<sup>408</sup> semellantes –se ben que a difusión das pezas galardonadas, quer a través da encenación quer por medio da publicación<sup>409</sup>, sería escasa–.

Porén, o fito de maior transcendencia dese ano –e talvez de toda a década dos setenta– foi a convocatoria da «I Mostra de Teatro en Galego de Ribadavia»<sup>410</sup> (MTR), que, baixo a organización da AC Abrente, se convertería no lugar de encontro por excelencia das diversas experiencias teatrais do país.

O TEATRO CIRCO sería testemuña, desde moi cedo, dos preparativos da I MTR, participando de maneira entusiasta nas primeiras aproximacións da AC Abrente ao fenómeno teatral galego; Manuel Lourenzo e Arturo López visitarían Ribadavia a 28 de xaneiro de 1973 para disertar sobre «O teatro galego, testo e subtesto»<sup>411</sup> na AC Abrente

---

<sup>406</sup> Na primeira edición do concurso, que rexistraría unha óptima resposta tanto polo número como pola calidade dos traballos presentados, o xuri outorgaba o premio a Carlos Casares por *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* e distinguía a Bernardino Graña, Dora Vázquez e Euloxio R. Ruibal con mencións de honra. Graña presentou a concurso *Sinfarainín contra Don Perfeito*, que se representaría en 1975 –ao pouco tempo da súa publicación na *Revista Grial* nº 48– polo GT do Instituto de Ensino Medio de Padrón, dirixido polo autor; Dora Vázquez faría o propio con *Don Rato busca un obreiro* e Ruibal levaría *O roubo do aparello*, estreada como *Un invent extraordinari* no «XIV Cicle de Teatre Cavall Fort» de Barcelona en tradución e adaptación de Jordi Coca e Jaume Melendres por JOCS A LA SORRA [Lourenzo / Pillado 1987].

No período temporal estudado nesta tese, o certame contou con dúas convocatorias máis, en 1975 e 1977. Na edición de 1975, aliás, resultaría premiada a *Viaxe ao país de ningures*, de Manuel Lourenzo, coa cal o director do TEATRO CIRCO principiaba a exploración da escrita dramática con independencia da actividade escénica inmediata. A peza publicaríase en Galaxia dous anos máis tarde.

<sup>407</sup> Días despois do fallo do concurso, diferentes personalidades da cultura galega (entre elas, Euloxio R. Ruibal, Ramón Piñeiro, Xosé Luís Franco Grande, Antón Tovar, Xosé Luís López Cid e Carlos Casares) valoraban nunha entrevista o papel do teatro infantil, destacando a súa función sensibilizadora e difusora do idioma, da arte, da cultura [LVG 30.05.1973].

<sup>408</sup> Un ano após a terceira convocatoria do «Concurso de Teatro Infantil» da AC O Facho, o Ateneo Ferrolán abría un apartado infantil no seu «I Concurso de Teatro» [Lourenzo / Pillado 1979].

Por outra parte, nunha conferencia pronunciada a 3 de marzo de 1973, Manuel Lourenzo facía alusión a que, na altura, se falaba de recuperar o «Premio Castelao de Teatro Galego» da AC O Galo –mais, infelizmente, isto non chegaría a acontecer– [Lourenzo 1975a].

<sup>409</sup> A AC O Facho, tal e como se establecía nas bases do concurso, comprometíase a publicar as pezas distinguidas con mencións de honra [BATFPM].

<sup>410</sup> En 1975 o encontro pasaría a se denominar «Mostra de Teatro Galego» [López Silva / Vilavedra 2002].

<sup>411</sup> Así figura nun documento interno do TEATRO CIRCO titulado «O Certame Teatral de “Abrente”», con data de 30.01.1973 [BATFPM].



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

e prestaríanse a axudar a sociedade na posta en andamento da I MTR. E, para xa, o colectivo coruñés sería un dos sete<sup>412</sup> participantes na primeira edición, que se desenvolveu entre 17 e 27 de maio do mesmo ano.

Nacida dunha necesidade común, a Mostra foi sentida como unha conquista colectiva das xentes do teatro galego –en loita pola instalación do traballo escénico no ámbito das aspiracións sociais–, feito que lle permitiría sobrevivir a todas as dificultades<sup>413</sup>, crises, enfrontamentos e manifestacións contrarias á súa celebración. Lourenzo e Pillado describíana así:

Praticamente auto-financiada, coñece, nos primeiros anos, toda sorte de atrancos administrativos e económicos, o que lle conferiu unha sorte de activismo militante; foi a un tempo promotora e catalizadora do movemento teatral [...]. Celebrada inicialmente en maio, e máis tarde en setembro, consistía nunha serie de representacións seguidas de colóquios e ás veces de mesas de traballo ou de assembleas abertas nas que se perfilaban as liñas xerais da actuación teatral en Galiza. As representacións celebrábanse en diversos lugares: local da A. C. ABRENTE, praza de Sto. Domingo, igrexa da Madalena, I. B., Salón de cine, etc., con apaixonada e cuase sempre masiva participación teatral [Lourenzo / Pillado 1979: 108].

A importancia das MTR na progresiva vertebración do teatro galego –e, por tanto, no evoluir do TEATRO CIRCO– resulta máis que evidente. Primeiro de todo, en Ribadavia reveláronse autores de diversas idades e tendencias<sup>414</sup> (Euloxio R. Ruibal, Roberto Vidal Bolaño, Manuel Guede, Xosé Agreló Herme e o propio Manuel Lourenzo) tanto a través das montaxes presentadas como por medio do «Concurso de

---

<sup>412</sup> Xunto co TEATRO CIRCO, estarían presentes na I MTR o GRUPO DE EXTENSIÓN AGRARIA DE SAN MIGUEL DE REINANTE, o TCE DITEA, GATMA, o TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, o GT ROSALÍA DE CASTRO e o GT O FACHO [Lourenzo / Pillado 1987].

<sup>413</sup> Na primeira convocatoria, dúas das obras (*Oratorio* de Jiménez Romero, polo TCE DITEA, e *Romance de Micomicón e Adhelala* de Blanco Amor, nunha montaxe de GT ROSALÍA DE CASTRO) non conseguiron a aprobación da censura; mesmo así, a peza do escritor ourensán sería representada [LVG 01.06.1973].

<sup>414</sup> Como ten sinalado Laura Tato, a heteroxeneidade das obras –e autores– presentes en Ribadavia desaconsella a denominación de «xeración»:

Rexeitado por todos, agás por Pedro Pablo Riobó (1999), o termo «xeración» debido a que era imposible encaixar nos estreitos límites deste concepto a tódolos dramaturgos deste grupo polas condicións de marxinalidade e anormalidade en que se desenvolveu toda a literatura galega e, especialmente, o teatro, uns estudiosos utilizan a denominación «grupo de Ribadavia» e outros «grupo Abrente» [Tato 2000: 480].

Textos Teatrais» (CTR). A utilización da mostra e do concurso como plataforma para a literatura dramática galega adquiriría unha especial relevancia porque as únicas saídas existentes para as novidades teatrais na nosa lingua eran as estreas, os certames e as publicacións de carácter excepcional. A porcentaxe de pezas galegas coñecidas na altura era irrisoria e o mundo editorial resultaba bastante angosto, sobre todo en relación coa publicación dramática, absolutamente minoritaria; e, a pesar de os colectivos demandaren pezas orixinais ou traducidas –serían incontábeis as peticións de textos dirixidas á Biblioteca-Arquivo do TEATRO CIRCO– e de o público estar á espera de espectáculos diferentes, non se reeditaban obras de épocas anteriores nin existían no país revistas especializadas<sup>415</sup> ou seccións fixas dedicadas á escena nos xornais.

En segundo lugar, coa iniciativa de Abrente abríase un espazo comunicativo –por medio da propia mostra e da prensa diaria<sup>416</sup>– que achegaba as montaxes non só ao público, mais tamén aos grupos non presentes no festival e á intelectualidade galeguista de máis idade, situada de costas á realidade teatral:

El poco teatro que se hizo [...] tuvo, en casos, la magia de atemorizar a algunos patriarcas, que siguieron y siguen ignorando, en muchos casos, que teatro es lo que hacemos unos pocos, y no lo que escriben ni hacen ni propugnan los que –independientemente de su edad cronológica– ejercen de patriarcas de una sociedad que reclama su solidaridad y no su protectorado [Lourenzo 1980a: 50].<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> A primeira publicación especializada de carácter continuo sería *Cadernos da Escola Dramática Galega* (1978-1994).

<sup>416</sup> En opinión de López Silva e Vilavedra [2002: 34], «o eco do evento foi relativamente importante na prensa ourensá, aínda que sen práctica relevancia noutros ámbitos» [López / Vilavedra 2002: 34].

Porén, consideramos que, a pesar da incerteza que envolvía a continuidade da MTR, a primeira experiencia tivo na altura unha repercusión considerábel, como así o testemuñan os numerosos artigos –numerosos para a época– publicados sobre o tema en diferentes plataformas.

<sup>417</sup> Da reacción do galeguismo máis conservador perante o transgresor TI tamén son ilustrativas estas palabras de Manuel Lourenzo:

[...] los mismos que nos aconsejaban escribir un teatro «para leer» y no meterse en aventuras imposibles desde la única y todopoderosa editorial que publicaba en gallego, tuvieron que soportar la función clandestina, la declaración de principios más que audaz y la extensión a Portugal y a España de los primeros grupos independientes gallegos, que propagaban un mensaje totalmente discordante con las viejas consignas reaccionarias [APML].

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

En definitiva, o exemplo de Ribadavia estimularía de maneira decisiva a vida teatral do país. Pouco despois do seu nacemento, incrementaríanse nos xornais as noticias relativas á escena galega<sup>418</sup>; crearíanse asembleas e coordinadoras –que seguirían os modelos de organización política vixentes no momento–; articularíanse numerosas semanas, mostras paralelas, ciclos e xornadas por toda a xeografía do país; e, sobre todo, iría abrollando unha ampla nómina de agrupacións teatrais que ollarían cara a Galiza:

Foron consecuencia da I Mostra: a meirande atención dos grupos afincados [...] cara a nosa realidade sociocultural; a proliferación, entre dos grupos eisistentes daquela, de espectáculos galegos; a aparición en fin, de novos grupos pra os que o uso da nosa lingua no teatro xa non é cuestión [Lourenzo 1974f].

Con efecto, entre as bondades da MTR destacaría unha: a posibilidade brindada aos colectivos de sentaren as bases dunha dramaturxia galega –textual e escénica– acorde cos novos tempos:

[...] por vez primeira os Grupos teatraís galegos se viron participantes dunha empresa conxunta a prol da milloría dunhas bases de traballo que aínda tiñan –e teñen– o verdor da invención idealista no plano social e estético. Convén non esquecer o que naquela xeira fora solpresa pra moitos; a aparición, nun breve espacio, dun mollo de grupiños que vían en Ribadavia a ocasión dun bautismo de urxencia, tan necesario cando non se ten detrás unha sólida tradición de facer teatro. [...] a ilusión de contar cunha Mostra galega soerguía a un distinto nivel as relacións grupos-espectadores, xa que, todo traballo interesante que os grupos fixeran, atopaba, polo menos, un canle discursivo no que a crítica estaba presente [...] Ribadavia supuña, antes de todo, unha entrada inequívoca e comprometida no mundo do teatro galego. [...] sópouse con seguranza a cantidade e calidade da nosa alcandada teatral: os autores comezaron a saber a

---

<sup>418</sup> Moitos dos protagonistas da MTR utilizarían os xornais para cuestionaren o papel do réxime no desenvolvemento do teatro galego e estatal e para achegaren as súas propostas baixo o prisma do TI:

A razón de que non haxa máis teatro débese á carencia de axuda económica tanto por parte de moitas institucións como da propia Administración que se entende que debe velar pola Cultura e máis polo Arte en xeneral. Unha solución pode ser o que se pediu tantas veces por xentes de Teatro en distintas conversas sobor de Teatro Independiente Español e que sería a creación de Centros Rexionales, en vez das chamadas Campañas de Teatro que en nada contribúen á súa afirmación permanente nen á súa descentralización [X.L.V. 1973].

qué grupos referirse; os grupos conoceron a algún novo autor; a variedade das montaxes escénicas percuraron unha información a nivel técnico estilístico que antes os grupos non tiñan; a posibilidade dun teatro moderno na nosa lingua quedou demostrada [Lourenzo 1974f].

Por tanto, a Mostra daría cohesión a episodios que até entón, e á excepción feita do traballo do TEATRO CIRCO, se viñan producindo de maneira isolada ou sen continuidade; non obstante, non chegaría a artellarse á volta de Ribadavia un movemento teatral numeroso, compacto e, menos aínda, independente. Lourenzo, desde a óptica de máis de trinta anos no teatro galego, expresaría desta maneira:

Parece tamén que Ribadavia era a panacea de todo e o comezo do teatro galego. Tampouco foi así. E eu a Ribadavia téñolle todo o cariño e toda a consideración pero, ás veces, estase estudiando dende perspectivas que teñen pouco a ver coa realidade [...]. En Ribadavia, por exemplo, non houbo apenas teatro independente. ¿Que teatro independente foi a Ribadavia? Teatro Circo, Antroido, Troula os dous últimos anos e non sei se me queda algún. Despois, Artello tamén, pero xa máis tarde. Iso que chamamos teatro independente e que ten unha definición, unha serie de constantes [...] Todas esas cousas dábanse en tres puntos, o resto era teatro afeccionado, teatro amateur. E non hai nada pexorativo niso. Ou sexa que en Galicia, teatro independente houbo moi pouco [Pascual 2003: 63].

Na verdade, do medio cento de grupos ligados a Ribadavia no período 1973-1978 –radicados, na súa meirande parte, nas provincias de Pontevedra e A Coruña– somente un pequeno número mantivo unha actividade continuada e estábel. Sen o mínimo apoio legal –carecendo dunha existencia xurídica como TI–, os colectivos víanse sometidos a inmensas contradicións internas e externas. A crecente politización da mocidade e a inexistencia de canles expresivas para as novas propostas conduciron a un aumento do número de agrupacións de intención estritamente política –mais sen chegaren a accións concretas– ou lingüística que aparecían e desaparecían constantemente.

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

E, aínda, algúns destes colectivos acabarían por entrar na denominación de «Teatro Independente» sen contaren coas características<sup>419</sup> desta corrente, como ocorreu noutras partes do Estado:

A menudo se confunde el teatro independiente con el teatro de aficionados. Es necesario puntualizar sobre tal error de terminología, ya que el teatro independiente es, en la misma raíz de su propósito, un teatro profesional [...]. El teatro independiente antepone la calidad del producto a la obtención de beneficios económicos. Y a fin de que esta calidad sea lo más alta posible la profesionalidad aparece, en tanto que meta, como una condición imprescindible [Fàbregas 1975].

A análise comparativa da actividade dos grupos na altura non permite, pois, falar dun «Teatro Independente Galego» propiamente dito, mais dun xenérico «Movemento do Teatro Galego» (MTG)<sup>420</sup> centralizado nas MTR. En palabras de Manuel Lourenzo:

[...] agora moito se fala dos grupos de teatro independentes dos setenta e do movemento do teatro independente e non é así. O que si existía era o Movemento do Teatro Galego. A Ribadavia ía moi pouco teatro independente porque non o había. A partir de 1978, as cousas comezaron a mudar [...] [Riobó 2003: 19].

---

<sup>419</sup> A pesar da falta de consenso na definición da expresión «Teatro Independente» ao longo do tempo, consideramos representativa a caracterización do movemento que Miralles [1967] ofrece a finais da década de sesenta a través de trazos como a atención ás necesidades do lugar onde o grupo actúa; a economía de medios propia do experimentalismo; a combinación da investigación co contacto co público por medio dun alto número de representacións; a defensa da dignidade do traballo teatral e da formación artística e humana; e, por último, a profesionalización sen comercialismo.

<sup>420</sup> O MTG non existiu *per se*; inserido nunha ampla corrente político-cultural de signo antifranquista, constituíu, en definitiva, unha forma máis de facer política –a través de textos contestatarios, da violación da censura, dos coloquios– que se independizaría coa chegada da democracia.

Efectivamente, formaron o MTG un conglomerado<sup>421</sup> moi heteroxéneo de agrupacións (de TCE, independentes, vocacionais, de centros de ensino) que, malia se manteren firmes na postura idiomática, non presentaron uniformidade –e, por veces, tampouco coherencia– canto a orixe, ideoloxía, repertorio<sup>422</sup>, linguaxe, funcionamento, obxectivos e alcance; moitos destes colectivos, aliás, foron verdadeiros «grupos-fantasma» [Valdeorras 1978: 35] que aparecían puntualmente á volta das MTR para pouco despois desapareceren.

### 5.3.9. «Ciclo de Teatro da Coruña» (1973)

A finais de maio de 1973, só uns días despois da «I Mostra de Teatro de Ribadavia», o TEATRO CIRCO, o GT O FACHO, o GT ROSALÍA DE CASTRO e LOS ALEGRES POLLITOS –o grupo da Universidade Laboral «Crucero Baleares»– solicitaron

---

<sup>421</sup> Con todo, e malia a diversificada tipoloxía dos grupos teatrais, ofrecemos aquí unha relación dos máis sobranceiros do período 1967-1978 –todos eles presentes nas seis primeiras MTR–, clasificados en catro grandes apartados:

- 1) Agrupacións procedentes do TCE: TCE DITEA, TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS e TP KEYZÁN.
- 2) Colectivos independentes –en maior ou menor medida–: TEATRO CIRCO, GT ROSALÍA DE CASTRO, TEATRO ANTROIDO, ARTELLO, HISTRIÓN 70, TROULA e GT A FARÁNDULA.
- 3) Grupos amadores e vocacionais vinculados a asociacións culturais, teleclubs, sociedades recreativas e colectivos profesionais: GT AVANTAR, GT O FACHO, GT CANDEA, GT ESCOITADE, CÍRCULO CULTURAL DE PERLIO, GT DA COFRARÍA DE PESCADORES DE CARIÑO, GATMA, AT VALLE-INCLÁN, GT LEDICIA, GT MALVEIRA, GT VERBAS E COUSAS, GT AURIENSE, O TRASNO, GT XOSÉ ANTONIO VERGARA, TRALLA, COLECTIVO DE TEATRO ALÉN, XIADA, LOITA, OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ANTROIDO e COLECTIVO DE EXTENSIÓN AGRARIA DE SAN MIGUEL DE REINANTE e GT FRANCISCO LANZA.
- 4) Agrupacións ligadas a centros de ensino: GT MARTÍN CÓDAX, GT CARANTOÑA, SEMENTE, GTI O TOXO, GT BREOGÁN, O ESPANTALLO-COLEXIO DA MERCEDE, TALLER DE TEATRO ESCOLAR ROSALÍA DE CASTRO, GT BOSCO, CONXUNTO TEATRAL EUGENIO LÓPEZ e GT DO IEM DE VILALBA.

Para Miralles [1966], as expresións «grupo vocacional» e «grupo aficionado» designan realidades diferentes, dentro do teatro non profesional, en base a unha maior cualidade e ambición dos colectivos vocacionais a respecto dos amadores.

<sup>422</sup> A pintura que do teatro da década dos noventa fan Lourenço e Biscaíño [2000: 29] non se afasta moito da dos anos setenta:

Dunha maneira xeral podemos afirmar que na programación dos grupos teatrais galegos predomina o eclecticismo. Así, a falta dunha dramaturxia clásica, o carácter ambulante, a inseguridade económica e a indefinición cultural do país, determinan a tendencia a incluíren no repertorio tanto traducións e adaptacións de autores clásicos e modernos da dramaturxia universal como obras orixinais galegas e inclusivamente, outras formas espectaculares.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

á Caixa de Aforros a cesión do «Instituto Social de la Mujer»<sup>423</sup> da Coruña para presentar entre 2 e 9 de xuño, en dupla sesión, varias montaxes. O TEATRO CIRCO, GT O FACHO e GT ROSALÍA DE CASTRO levaron ao local da Ronda de Nelle as mesmas montaxes que viñan de mostrar en Ribadavia (*Ipólito*, *As laranxas máis laranxas de todas as laranxas* e *Romance de Micomicón de Adhelala*, respectivamente) e LOS ALEGRES POLLITOS encenaron *Qué bonita es la guerra* de Joan Littlewood.

O ciclo complementaríase con dúas conferencias; no día 4, Xavier Fàbregas<sup>424</sup> disertaría sobre «La crisis del teatro» na RRIA e, dous días despois, José Monleón<sup>425</sup> falaría na Cámara de Comercio sobre o Festival de Nancy e as últimas correntes teatrais.

### 5.3.10. «I Semana de Teatro Aficionado» de Marín (1973)

Poucos meses máis tarde, a finais de decembro de 1973, o colectivo GATMA –que estivera presente na recente I MTR– puña en andamento a «I Semana de Teatro Aficionado» de Marín. No evento, o grupo local encenou tres espectáculos en español<sup>426</sup>, mais o GT ROSALÍA DE CASTRO e o TEATRO CIRCO representaron en galego; o primeiro levaría á vila mariñeira a mesma encenación que dera a coñecer en Ribadavia, o *Romance de Micomicón e Adhelala*<sup>427</sup>, e o segundo aproveitaría para estrear o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, unha das súas montaxes mellor sucedidas.

---

<sup>423</sup> LVG 02.06.1973; EIG 07.06.1973.

<sup>424</sup> J.A.G. 1973a; Altamira 1973a.

<sup>425</sup> LVG 03.06.1973 e 07.06.1973.

<sup>426</sup> Trátase dunhas farsas de Manuel Martínez Mediero e Antonio Martínez Ballesteros, xunto cunha montaxe de creación colectiva.

Tamén aceptara participar na Semana ESPERPENTO TEATRO JOVEN, mais un problema de saúde dun dos seus membros impediu que a agrupación viguesa representase no día 27 *Milagro en el Mercado Viejo* de Oswaldo Dragún [Enrique 1974].

<sup>427</sup> A 19.12.1973 [Carballiño 1973].

### 5.3.11. Posicionamento contra o centralismo da «Asociación Nacional de Grupos Profesionales e Paraprofesionales» (1974)

Durante as «II Jornadas de Teatro de Vigo»<sup>428</sup> –que se celebraran do 12 ao 20 de outubro de 1973 baixo a dirección de ESPERPENTO TEATRO JOVEN– xurdira a idea de articular unha estrutura organizativa de ámbito galego, coherente e duradeira, que agrupase o maior número posíbel de colectivos á volta duns principios comúns e para unha acción conxunta; urxía a creación dunha entidade que dese ao teatro galego a posibilidade de mellorar as súas precarias condicións e de converterse en vehículo de cultura e instrumento de transformación social.

O ambicioso<sup>429</sup> encontro vigués, que contara coa presenza de máis de quince grupos<sup>430</sup> (tres de Galiza –dos cales só un, o GT ROSALÍA DE CASTRO, traballaba en galego–, dous madrileños, un catalán e un basco) e de destacadas personalidades do TI estatal como conferencistas<sup>431</sup>, dera a coñecer as súas conclusións –formuladas nunha mesa redonda<sup>432</sup> sobre o teatro galego – na imprensa:

---

<sup>428</sup> No programa indícanse como datas de inicio e fin 8 e 20 de outubro de 1973 [BATFPM].

No apartado «Nómina y datos de los principales grupos teatrales de Galicia» atribuíronse erradamente a TEATRO CIRCO varios espectáculos que Lourenzo dirixira para o GT O FACHO e TE TESPIS.

<sup>429</sup> O orzamento das segundas JTV (320.000 pts. cedidas por institucións como a Caixa de Aforros de Vigo, o Concello ou Radio Vigo) duplicaba o da primeira edición [Iglesias 1973].

<sup>430</sup> Á II JTV acudirían os madrileños DITIRAMBO (con *Danzón de exequias*, a partir de textos de Ghelderode) e –en substitución do TEATRO UNIVERSITARIO DE MURCIA– o T.E.I. (con *Los Justos* de Camus); de Barcelona, ELS COMEDIANTS (con *Catacroc*, unha montaxe infantil, e *Non plus plis*); o donostiarra ANEXA (con *Danzas*); e, de Galiza, o colectivo organizador, ESPERPENTO TEATRO JOVEN (con *El vendedor* de José A. Perozo), o GT do COLEXIO MARCOTE de Vigo (con *Nuria o la niña muda*, unha encenación de mimo e danza) e o GT ROSALÍA DE CASTRO (con *Romance de Micomicón e Adhelala de Blanco Amor*) [Pérez de Olaguer 1973-1974].

Convidouse tamén a TÁBANO, LA CUADRA, TEATRO ESTUDIO LEBRIJANO, ELS JOGLARS e ESPERPENTO de Sevilla, mais non se chegou a contar coa súa presenza, por motivos económicos.

Segundo se recollía na imprensa, o TEATRO POPULAR COPE –coorganizador da primeira edición das JTV– tamén foi convidado a participar, mais xustificaría a súa ausencia [Iglesias 1973].

<sup>431</sup> Como conferencistas actuarían Ricard Salvat («Del star-system a la creación colectiva»), Gonzalo Pérez de Olaguer («Aproximación al actor español»), Recaredo Gutiérrez («El teatro en la pedagogía») e Juan Diego («Adocenamiento, contradicción, contestación y un largo etcétera del actor español») [Pérez de Olaguer 1973-1974].

<sup>432</sup> Esta mesa redonda celebraríase no día 16 de outubro a instancias de Gonzalo Pérez de Olaguer e Moisés Pérez Coterrillo [Gaciño 1973b].

En *La Voz de Galicia* dese mesmo día ofrecíase a listaxe dos grupos representados no coloquio: AULA TEATRAL, HISTRIÓN 70, AT VALLE INCLÁN, MASVITAL, GT ROSALÍA DE CASTRO, TEATRO POPULAR COPE, TEATRO POPULAR KEYZÁN, ESPERPENTO TEATRO JOVEN, O TRASNO, GATMA e OS



## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Se acordó la necesidad de recuperar el idioma en el teatro, fomentando el teatro escrito por autores gallegos, recreando antiguos textos. Se precisó la conveniencia del uso de las tradiciones culturales, así como la distinción entre el gallego elitista y el popular, inclinándose por el segundo.

[...] Se discutieron fórmulas para interrelacionar los grupos gallegos, para transmitirse sus experiencias y ayudarse en sus posibilidades.

[...] se expresó la necesidad de formación de actores y directores; la constante lucha por la supervivencia económica; los diferentes problemas internos [...], la falta de lugares adecuados para representar [Franco 1973].

Poucos meses despois, a mediados de febreiro de 1974, tiña lugar en Compostela, por iniciativa de ESPERPENTO TEATRO JOVEN, unha xuntanza de sete grupos galegos<sup>433</sup> (TEATRO CIRCO, GT ROSALÍA DE CASTRO, GATMA, TEATRO ANTROIDO, SIMÓN BOLÍVAR, TRANCO e o propio ESPERPENTO TEATRO JOVEN) cun obxectivo concreto: a análise conxunta dunha proposta de federación de grupos de TI –o «Teatro Estudio», da «Asociación Nacional de Grupos Profesionales e Paraprofesionales»– que fora remitida desde Madrid polos colectivos asistentes a un curso impartido por Enrique Buenaventura, do TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI, na capital española-. Cristina Santolaria [2001: 63-64] resumía desta maneira os propósitos do proxecto estatal:

[...] pretendía aunar los esfuerzos colectivos a través de una Asociación Nacional de Grupos Profesionales y Paraprofesionales [...] se trataba de poner en la base una estructura federativa, con raíces en cada región, de la que surgiría una Junta Nacional como órgano rector. Esta Junta estaría relacionada con la oficina del centro, el Estudio de Teatro, que tendría carácter ejecutivo y que llevaría a cabo la triple función de información, formación y difusión. A

---

COITADOS. Para alén diso, facíase referencia aos temas tratados no debate (as campañas populares, a creación dunha federación teatral galega, a fundación dunha Escola de Arte Dramática, os obxectivos do teatro popular etc.) e ao anuncio realizado por Blanco Amor sobre a inminente instauración dun premio para creadores teatrais en galego.

<sup>433</sup> Á reunión, celebrada a 17.02.1974, asistirían cinco membros do TEATRO CIRCO (Manuel Lourenzo, Amparo Gómez Cores, Agustín Vega, Antón Suárez e Charo Barrio); catro do GT ROSALÍA DE CASTRO; dous de ESPERPENTO TEATRO JOVEN, GATMA, TEATRO ANTROIDO e GT SIMÓN BOLÍVAR; e un de TRANCO. Tamén se sumaría á xuntanza, mais a título persoal, un componente do TEU de Compostela, que non tomaría parte nas votacións [ECG 27.10.1974; APML].

las Juntas Regionales les correspondería la admisión de grupos, verificar su independencia y planear sus actividades.

Após unha breve exposición do proxecto realizada por ESPERPENTO TEATRO JOVEN e TRANCO –colectivo xurdido da escisión do TEATRO CIRCO<sup>434</sup>–, desenvolveríase un debate<sup>435</sup> á volta da conveniencia ou inconveniencia de os galegos formaren parte da asociación estatal. No inicio, ESPERPENTO TEATRO JOVEN, TRANCO e GATMA manifestaríanse a favor, sinalando a necesidade dunha disciplina federativa e as vantaxes da rede de información da organización central. Non obstante, o TEATRO CIRCO –o colectivo máis representado na xuntanza– e TEATRO ANTROIDO mostraríanse contrarios a tal proposta; en opinión do grupo de Lourenzo, a federación era sectaria, inxusta e perigosamente homoxeinizadora:

Non hai proxecto, máis imposición. Tendo en conta o que se di e cómo se di, o proxecto é unha Lei Orgánica do Teatro Independente. O refugallo do p. pode supór pra os grupos unha marxinación, ou seña, que é, un certo xeito, impositivo. ¿Contra quén vai a asociación: contra da Administración ou contra do T. I.? O proxecto é unha estrutura férrea contra do T. I. Un novo tipo de estrutura, un Ministerio de Información y Turismo. Fálase de igualdade de deberes e dereitos, pero ¿qué grupos van saír beneficiados polo aporte dos demais? A división en zoas non resulta crara. En Galicia temos unha entidade propia. Imposibilidade dunha fiscalización artística. ¿Íbana permitir os grupos? ¿Quén son os monitores eventuais? ¿Un traballo uniformado pra toda España? Onda nós, qué interés teñen os cursiños, todos encol do mesmo tema: o sistema de creación colectiva do T. E. de Cali?<sup>436</sup>

En consecuencia, a iniciativa acabou por ser refugada a través dunha carta remitida ao «Teatro Estudio», asinada na Coruña a 20 de marzo de 1974. En primeiro lugar, constituía unha proposta fechada, firme, que fora elaborada sen contar cos colectivos galegos. E, por outra banda, demostraba un grande descoñecemento a respecto da nosa realidade, pois partía da base de que todos os grupos partillaban os

---

<sup>434</sup> Os ex-membros do TEATRO CIRCO que fundaron TRANCO foron Antonio F. Simón, Octavio Malumbres, Suri Sánchez, Xoán Cejudo e Cristina López.

<sup>435</sup> «1974. Nova situación» [APML].

<sup>436</sup> Tirado do texto resumo da asemblea, datado a 17.02.1974 [BATFPM].

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

mesmos presupostos estéticos, a mesma situación laboral e a mesma economía; mesmo nos casos en que as xestións das representacións non fosen realizadas polo órgano madrileño, os colectivos federados debían pagar un 5% do rendemento de cada función, o que perxudicaba ostensibelmente as agrupacións pouco solventes, de escasa proxección e menos organizadas.

Así pois, as agrupacións reunidas en Compostela elaboraron unha proposta –o TEATRO CIRCO difundiu entre os colectivos non presentes e TRANCO ocupouse de darlle forma e remitila a «Teatro Estudio»– que, sen desbotar a colaboración con Madrid, fose garante da súa liberdade de acción:

Proponemos como solución que a dichos órganos llegue la voz de una Asamblea previa, autónoma, radicada en las zonas respectivas, y representada por un emisario que dicha asamblea regional se encargaría de designar. La Asamblea General, así, podría ser móvil, celebrándose en las distintas zonas, sin perjuicio de que otras, interprovinciales, pudieran celebrarse en Madrid, con objeto de dar más agilidad a la gestión.<sup>437</sup>

Da xuntanza saíra, aliás, un acordo<sup>438</sup> para a colaboración intergrupala na distribución dos espectáculos –a fin de desenvolver unha política teatral axeitada á situación galega– e para a posta en andamento dunha federación do Noroeste cos asturianos CATERVA –que non acabaría de ver a luz–. Desta maneira, comezaba a xestarse o que meses despois se formalizaría como «Centro Coordinador do Teatro Galego» [ver 5.3.16.].

---

<sup>437</sup> «Respuesta al proyecto de Estatutos para la creación de la Federación de grupos de teatro de Arte y Ensayo» [BATFPM].

<sup>438</sup> «Reunión de Grupos Teatrales Galegos. Santiago, 17 de febreiro de 1974» [BATFPM] –acta levantada polo TEATRO CIRCO como resumo da xuntanza–.

A primeira medida adoptada en conxunto sería a redacción dunha carta –que se encomendaría ao GT ROSALÍA DE CASTRO– dirixida á Caixa de Aforros de Santiago para protestar pola falta de atención da entidade bancaria aos colectivos galegos.

### 5.3.12. «II Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1974)

Do 18 ao 27 de maio de 1974 arrancaba a «II Mostra de Teatro Galego de Ribadavia», con máis expectación aínda, se callar, do que a primeira convocatoria. Dos sete participantes do ano anterior pasábase nesta edición a doce<sup>439</sup>: TEATRO CIRCO, HISTRIÓN 70, GT CANDEA, ESCOITADE, GT AURIENSE, TRASNO, TEATRO POPULAR KEYZÁN, GT O FACHO, GT MARTÍN CÓDAX, GT DO INSTITUTO MIXTO DE VILALBA, TCE DITEA e GT ROSALÍA DE CASTRO [Lourenzo / Pillado 1987].

Nesta ocasión o TEATRO CIRCO acudía ao encontro ourensán con dous traballos –a montaxe de Feixó de Araúxo e *Zardigot*, que se estreara quince días antes– e, como teñen sinalado López Silva e Vilavedra [2002], remuneradamente<sup>440</sup>:

[...] Teatro Circo condicionou a súa participación a cobrar 6.000 pts. por transporte, 3.900 por dietas de 13 persoas e 2.000 polo traballo do grupo, taxas que a organización aceptaría, co que a folla de compromiso que todos os grupos asinaban para participar levaba engadido, neste caso, «Abrente comprométese tamén a sufragar os gastos de cobranza do grupo». Vemos, así, que Teatro Circo comezaba a reivindicar tacitamente unha certa condición profesional e que Abrente parecía aceptala e promovela a través da súa resposta [...].

Con efecto, o TEATRO CIRCO, como grupo independente<sup>441</sup>, aspiraba a traballar de maneira profesional, mais, primeiro de todo, precisaba autofinanciarse para poder

---

<sup>439</sup> Para alén das montaxes do TEATRO CIRCO, na II MTR ofreceríanse os seguintes espectáculos: *Tempo de chorar (Arpexios da door e da saudade)*, sobre textos de Rosalía, Curros e Celso Emilio Ferreiro, por HISTRIÓN 70; *Pancho de Rábade* de Álvaro de las Casas, por GT CANDEA; *Estebinho* de Xavier Prado «Lameiro», por ESCOITADE; *Historia do home que se volveu can* de Oswaldo Dragún –traducido ao galego por Emiliano Picouto–, pola GT AURIENSE; *A revolta* de Jenaro Marinho del Valle, por O TRASNO; *A tía lambida, A lebre das ánimas e Amor e crimes de Juan el Pantera*, de Eduardo Blanco Amor, polo TEATRO POPULAR KEYZÁN; *O mendiño e o can morto* de Brecht, polo GT O FACHO; *Farsa do cigarrón* de Dolores e Xulio González Lorenzo, polo GT MARTÍN CÓDAX; *Auto do prisioneiro* de Ricardo Carvalho Calero, polo GT DO INSTITUTO MIXTO DE VILALBA; *A barca do inferno* de Gil Vicente, polo TCE DITEA; e *A forza dos alisios e contralisios, montana e tramontana, ciclos e contraciclos, furacáns tornados e torbelliños ou Sobre, Señor Segretario* de Pablo Rodríguez Crespo e Fernando Rodríguez Madriñán –inspirado en *Proceso en Jacobusland* de Blanco Amor–, polo GT ROSALÍA DE CASTRO [Lourenzo / Pillado 1987].

<sup>440</sup> Un ano despois, o propio Ruibal referiríase á necesidade de eliminar o voluntarismo do noso teatro: «[...] é moi difícil soste unha Cultura feita por entusiastas, xamáis remunerada y [sic] que, por isto, ten que ser pouco prolífica e amostrarse con visos de pouca continuidade [...]» [Vázquez 1975].

<sup>441</sup> Lembremos que, na altura, o TI era absolutamente minoritario en Ribadavia. Nitis Jacon de Araujo Moreira, aliás, deixaría constancia das desigualdades existentes entre os participantes na II MTR:

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

seguir coa súa folla de ruta: realizar o maior número posíbel de funcións de cada espectáculo.

### 5.3.12.1. Polémica á volta do «Teatro Popular»

Se ben as representacións e coloquios da II MTR se desenvolveron con normalidade –facéndose patente certa evolución na formación teórica e na organización das agrupacións a respecto do ano anterior–, non aconteceu o mesmo co CTR. No «Día das Letras Galegas», o xuri –integrado por Xavier Fàbregas, Eduardo Blanco Amor, Manuel María, Euloxio R. Ruibal e Francisco Rodríguez– fallou<sup>442</sup> a favor d'A *volta de Edipo* de Ánxeles Penas e d'A *tola xuiciosa* de Manuel Domínguez Quiroga e distinguiu con mencións de honra dúas<sup>443</sup> obras máis.

A seguir, celebrouse unha mesa redonda sobre o «Teatro galego, hoxe», coa participación de Manuel Lourenzo –en calidade de representante do TEATRO CIRCO–, Xulio Lago, un representante de GATMA<sup>444</sup> e os membros do xuri do CTR, en presenza de medio cento de persoas<sup>445</sup>. Os principais aspectos tratados durante o debate esbozábanse moi someramente na prensa:

[...] se mantuvo una interesante polémica en torno a los conceptos y la vigencia del teatro popular frente al de «élites» y de investigación vanguardista. [...].

Sin duda alguna, el fallo del jurado indica una preferencia por las obras que suponen una puesta en escena fácil, y cuyo contenido posee un carácter popular

---

[...] hemos presenciado la actuación de grupos de muy diferentes niveles, tanto en el sentido técnico, formal, como en el sentido de concienciación. Esto nos hace pensar que el movimiento teatral gallego en cuanto tal se está iniciando. Al lado de grupos con aprovechamiento de técnicas, escenario, figurines, interpretación y dirección muy aceptables, hubo otros que se mostraron claramente desinformados sobre la técnica y la teoría teatral [LVG 29.05.1974].

<sup>442</sup> A.D. 1974; Álvarez Alonso 1974.

<sup>443</sup> A *estroitura* de Juan A. Casal Sánchez e *Cando volva Ros* de Manuel Lourenzo [Lourenzo / Pillado 1987].

<sup>444</sup> LVG 17.05.1974.

<sup>445</sup> Entre eles, persoeiros como Jordi Coca.

y, por tanto, resultará comprendido por todos los espectadores [EIG 18.05.1974].<sup>446</sup>

A pesar de formar parte do xuri, Ruibal<sup>447</sup> manifestaríase contrario á resolución do CTR, dando pé a un intenso debate<sup>448</sup> sobre a natureza do *Teatro Popular* que viría ser –xunto co da lingua<sup>449</sup> como elemento definidor do noso teatro– un dos máis encendidos de Ribadavia. Adiantándose a esta polémica, poucos días antes da mostra o dramaturgo urxira á modernización do teatro galego:

A imensa cantidade de testos enxebristas, patrioteiros, anodinos, costumistas, dogmáticos, panfletarios, antiteatrás, literarios, superficials, etc. e de traducións de pezas coas mesmas ou semellantes características e chatas ou doutras sin

---

<sup>446</sup> Domínguez Quiroga resumía así a intencionalidade da súa obra:

Traté de hacer algo coloquial entre actores y público. Por ello la obra literaria tenía que responder a una dinamicidad y sencillez. [...] La obra está pensada para ser representada en el campo, en la aldea. Sin caer en folklorismos, quise describir tipos y estructuras sociales que pudiesen llegar perfectamente a la gente [L.A.P. 1974].

A plica da peza resultaría moi significativa: «Teatro do agro».

<sup>447</sup> EIG 19.05.1974.

<sup>448</sup> O director do TEATRO CIRCO transcribiu parte das intervencións do debate sobre o fallo do CTR, gravadas por el en cassette [Lourenzo 1974e].

Dous anos despois, aínda cumpría dar respostas á pregunta de por que interesaba facer un teatro popular:

[...] o discurso vivo dunha realidade conocida ten a virtude de provocar a discusión aberta desa realidade, que é o primeiro canle polo que entra –nunha sociedade cujas formas arcaicas son produto da súa independencia– o xerme da insumisión, e, endebén, o coñecemento da propia forza e do uso que se pode facer dela [Lourenzo 1976].

<sup>449</sup> Canto á lingua, Ribadavia daría resultados satisfactorios. Da continua disputa ideolóxica entre os colectivos en relación ao idioma dos espectáculos xurdiría na nosa dramaturxia, tras catro mostras de Abrente e varias mostras paralelas, unha fidelidade ao galego –un dos maiores logros do novo teatro– que se mantería sen fisuras até época recente; a montaxe en español de *Valle-Inclán 98*, polo CENTRO DRAMÁTICO GALEGO, sentaría un nefasto precedente:

[...] o Centro anuncia que vai romper co monolingüismo ao levar á escena a Valle-Inclán en español. O teatro é a única manifestación cultural do noso país normalizada canto ao uso da lingua e vai ser o Centro Dramático Galego, a compañía institucional, a «nao capitana, o buque insignia do teatro galego» [...], quen viría dar cabo desta situación. Á incredulidade inicial sucedéronse declaracións, actos de desagravio á lingua, lecturas paralelas das obras que o CDG representaba [...], preguntas no Parlamento e manifestacións innúmeras de grande parte dos profesionais e intelectuais do país [Lourenço / Vizcaíno 2000: 26].

Porén, non só as compañías profesionais –tamén os colectivos amadores– recuperarían nos anos noventa o español como lingua vehicular do teatro feito en Galiza:

Un dos grandes logros do Teatro Independente foi a total normalización da lingua nos escenarios galegos. Mais o feito de as institucións políticas non teren contemplado suficientemente o teatro amator como un dos seus obxectivos veu facilitar que o español fose gañando o seu espacio nestres grupos [Lourenço / Vizcaíno 2000: 19].

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

intrínseco pragmático inmediato penso que non obedece máis que a un considerabel alonxamento dos escritores das aituales técnicas e da revolución estética que se levou a cabo ó longo deste século. Sen un exhaustivo coñecemento do teatro avanguardista doutras latitudes dificilmente se poderá camiñar i experimentar cara un teatro propiamente galego de calidade estética [Ruibal 1974].

As saídas que se lles presentaban ao grupos oscilaban entre unha dramaturxia pobre –de corte ruralista ou falsamente cosmopolita, plena de fórmulas espúreas e sen contido– e a incorporación de novas formas –alleas, en moitos casos, aos textos propostos–. O cerne do conflito encontrábase nos perigos de facer un teatro que, destinado ao pobo, resultase facilmente asumíbel para el. Nesta liña, Ruibal manifestaría o seu malestar pola ínfima calidade e interese dos textos premiados:

«A tola xuiciosa» é un tema manido, de teatro desfasado, mentras que «A volta de Edipo» non ten acercamento á realidade actual [EIG 19.05.1974].

Os outros componentes do xuri, cuestionados, explicarían os criterios da elección: a valía literaria das pezas, a súa adecuación á realidade sociocultural galega e a posíbel encenación dirixida a un público popular. Blanco Amor<sup>450</sup> valoraba, por enriba de todo, a accesibilidade das obras, confundindo teatro popular con populista:

[...] máis urxente e importante é que a xente vaia o [...] teatro e non saia con xesto defraudado, de homillación ao non entender o que se lle está decindo na mesma lingua que é fala... [EIG 19.05.1974].<sup>451</sup>

No mesmo sentido expresaría Manuel María, quen defendía os valores de *A tola xuiciosa*:

---

<sup>450</sup> Días despois do debate en Ribadavia, Blanco Amor declaraba nunha entrevista que a súa escrita tiña como obxectivo último «hacer del idioma un instrumento vivo y popular» e que talvez a mocidade galega tiña postas demasiadas expectativas nel [Parada 1974].

<sup>451</sup> Non era a primeira vez que o dramaturgo ourensán se expresaba nestes termos; así, cinco meses antes, declaraba o seguinte:

Después de una larga pausa, aparece una nueva generación sin el bagaje cultural que nosotros tuvimos [...] Y esos muchachos desprovistos de tradición, que no conocían ni a Castelao ni a Risco, imitan lo que tienen más cerca: Europa [...] ahora, lo más importante es retornar a la sencillez, a la solidaridad humana y pensar que el pueblo gallego debe ser rescatado. Hay que evitar este salto brusco desde Castelao, hay que escribir de forma que la gente lo entienda [Melendres 1973].

[...] ten un apego a un teatro tradicional, con plantexamento, nudo e desenlace, as tres unidades, etc. Hai tamén nesta peza unhas tipos que son populares en Galicia anque tópicos [...]. Esta é a vertente popular que pode chegar a calquera xente sen principios culturais ningún porque hai unhas tópicos que poden entender perfectamente [EIG 19.05.1974].

Para Monleón [1975], na raíz da disensión residían diferentes concepcións das necesidades e potencialidades do espectador galego:

[...] el Jurado habló en nombre de un teórico o potencial público gallego sobre cuya existencia asoman muchos desacuerdos. La idea de un público ingenuo y virginal, al que se accede a través de una serie de estereotipos, parece a muchos incompatible con las antenas de televisión levantadas sobre los más humildes hogares. El ingenuismo sería una posición idealista, poco atenta a la marcha de los tiempos”.

Xavier Fàbregas, pola súa parte, mostraríase conciliador entre as dúas faccións enfrentadas no debate, declarando a urxencia de conxugar educación e experimentación na nosa escena:

Hai que facer un teatro de misión polas pequenas aldeas, subir o nivel cultural da xente.

[...] o facer o tipo de teatro que dixeran denantes polas aldeas, non exclúe para nada o facer o outro de investigación. [...] non se pode caer nun «populismo», ten que levar sempre unha carga crítica. [...] O mesmo pasa ca lingua: non se pode desdeñar o linguaxe culto nas obras populares, senon facer que sexa comprensible, que non sexa unha lingua de alonxamentos entre a xente e os aitores [EIG 24.05.1974].

En definitiva, segundo López Silva e Vilavedra [2002: 47]:

A consciencia da necesidade dun teatro que servise ós intereses ideolóxicos e socio-culturais de Galicia, logo, xa era clara na segunda convocatoria da Mostra de Ribadavia.



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Porén, o concepto de *Teatro Popular Galego*<sup>452</sup> non foi o único tema levado a debate na mesa redonda. O director do TEATRO CIRCO<sup>453</sup> pediría a palabra para tratar o complicado labor dos grupos galegos:

Falouse dunha discriminación económica (falla de axudas), dificultás administrativas (coma o intento de asimilación distes grupos por unha federación madrileña), o aillamento, o descoñecimento entre os distintos grupos, as relacións grupos-autores, ademais dos problemas xerais que afectan a todo o teatro [EIG 22.05.1974].

Concluída a mesa redonda, tivo lugar unha reunión en que os colectivos achegaron á AC Abrente diferentes propostas: unha reformulación do xuri do CTR que vinculase este de maneira efectiva ao mundo teatral; un maior contacto entre os grupos

---

<sup>452</sup> O desencontro a respecto da condición popular do teatro non se fecharía na II MTR; pouco despois, o GT O FACHO e a poeta Luz Pozo Garza protagonizarían unha confrontación na prensa a respecto deste tema. Para o colectivo coruñés:

[...] a consecuencia primeira e fundamento da pervivencia dun teatro galego con especificidade ven da man de que tal teatro adquiera xeitos comunicativos coas crases populares da Galicia que non forzosamente deben coincidir, sinón superar, as primitivas tesis ruralistas do teatro galego nos primeiros anos do século que andamos. [...] a aceptación dun teatro traducido non supón, nausoluto, a negativa dun teatro autóctono sempre e cando tal teatro teña algo que decir e propoñer ao pobo galego. Si este teatro, aínda que seña de autor galego i escrito en galego, carece de valía no contexto actual da sociedade galega, ben polo seu excesivo ruralismo ou, ao revés, polo intelectualismo elitista, é indudable que debe ser desbotado [LVG 03.06.1974].

Luz Pozo Garza [1974], a favor de non contar o que o GT O FACHO entendía por «intelectualismo», retrucaría:

Ben está que nos alonxemos dun ruralismo trasnoitado, mais ¿por qué limitare tamén por enriba? ¿Por qué pechar a ceibe entrada das ideas, autóctonas ou cosmopolitas, intelectuales i estéticas do mundo de hoxe? Xa sabemos que un teatro especificamente galego pode ter valor universal e proiección hacia fora. Pero non é lícito pechárenos ás correntes externas; non podemos aillárenos do contexto mundial, so pena de morrer abafados. [...] Eu coído que pobo galego somos tódolos galegos sin distinción de crases máis ou menos intelectuales, e que temos dereito a que se nos dea un teatro íntegro, sin podas de ningún tipo, xa que isto revelaría unha postura superficial e inxusta.

<sup>453</sup> Pouco tempo antes, Lourenzo [1974d] fixera unha pequena caracterización lingüística das agrupacións que irían participar na II MTR:

En Ribadavia dánse cita dous tipos de grupos teatrais: os afincados de vello no noso panorama –e que, nalgúns casos, alternan o uso dos dous idiomas, galego e castelán–, e mais os recentes, os que nacen á sombra dun teleclub, dunha parroquia ou dunha asociación cultural, de seu galeguizados de principio. Hai tamén un molliño de grupos abalantes no seu bilingüismo, tendentes ao galego.

e a asociación ribadaviense; a inclusión de cursos<sup>454</sup> ou seminarios; e, por último, unha organización conxunta, por todos os grupos galegos, da MTR.

Sexa como for, e a pesar de todas as polémicas, a mostra continuaba a ser un capítulo decisivo no azaroso panorama teatral galego:

[...] existe un punto común que fai presentir neste encontro o inicio dun movemento de grande significación: a conciencia do proceso de despersonalización da súa cultura como consecuencia da discriminación lingüística e asimilación de padrós estéticos alleos, e a necesidade de superalo. [...] En breve, é certo, esta será máis que unha simple mostra de teatro en lingua galega: será unha MOSTRA DE TEATRO GALEGO [Moreira 1974].<sup>455</sup>

### 5.3.13. «Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia» (1974)

Un mes após a II MTR, do 28 de xuño ao 6 de xullo de 1974, o TEATRO CIRCO e o Departamento de Actividades Culturais da Escola de Arquitectos Técnicos da Coruña<sup>456</sup> organizaban na cidade herculina, co patrocinio da Caixa de Aforros da Coruña e Lugo<sup>457</sup> e de persoeiros como Isaac Díaz Pardo, unha «Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia» (MP).

Con esta mostra tentábase dar impulso ao denominado *Teatro Popular Galego* seguindo o camiño encetado polo encontro ourensán; de feito, o programa da MP –deseñado, xunto co cartaz, por Xosé Díaz– incluía «Un saúdo de Abrente», en que se manifestaba que, coa iniciativa emprendida polo TEATRO CIRCO, se cumpría un dos obxectivos sinalados no programa da II MTR:

---

<sup>454</sup> Suxeriuse que un conxunto de teatólogos cataláns ofrecese cursos intensivos aos participantes na II MTR durante os primeiros quince días de agosto, mais non se ten noticia de que a iniciativa prosperase.

<sup>455</sup> O artigo foi escrito orixinalmente en portugués.

<sup>456</sup> Na altura dous alumnos da Escola de Arquitectos Técnicos, Jorge Juan Estévez e Elisa Crespo, formaban parte de TRANCO.

<sup>457</sup> Esta entidade encargárase de traer os grupos, pagaría a publicidade da MP e cedería o seu local social na Coruña.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

[...] que a xente arelosa de levar a escea pezas en galego dispoña dunha plataforma dende que espallarse por a nosa xeografía; que os autores topen unha audiencia sen a cal as súas obras murcharíanse [Garcés 1974b].

Á excepción de TCE DITEA, GT ROSALÍA DE CASTRO e TRASNO, asistirían á MP a maior parte dos colectivos<sup>458</sup> presentes na vila do Avia pouco tempo atrás, co que o efecto da II MTR se ampliaría significativamente. Nesta oportunidade, o TEATRO CIRCO –que levara a Ribadavia o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* e *Zardigot* – unicamente encenaría a peza de Araúxo.

### 5.3.14. Manifesto contra as «III Jornadas Teatrales de Vigo» (1974)

A pesar do ambiente creado pola «II Mostra de Teatro de Ribadavia» e pola «Mostra de Teatro Paralela á de Ribadavia», o exemplo galeguista non cundiría da mesma maneira en todas as partes. Pouco tempo despois da MP, do 23 ao 29 de setembro, tiñan lugar unhas controvertidas «III Jornadas de Teatro de Vigo»<sup>459</sup>, organizadas por ESPERPENTO TEATRO JOVEN coa intervención do madrileño «Teatro

---

<sup>458</sup> No día 28 de xuño, HISTRIÓN 70 participou con *Tempo de chorar (Arpexos da door e da saudade)*; un día despois, o TP KEYZÁN encenou *A tía Lambida*, *A lebre das ánimas* e *Amor e crimes de Juan el Pantera*; no día 30 do mesmo mes, ofrecéronse tres espectáculos: *A farsa do cigarrón* do GT MARTÍN CODAX, *Pancho de Rábade* do GT CANDEA e *Historia do home que se volveu can* da GT AURIENSE; o día 1 de xullo TEATRO CIRCO representou o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*; dous días máis tarde, o GT O FACHO levou ao palco *O mendiño e o can morto*; no día 4, o GT DO INSTITUTO MIXTO DE VILALBA mostraba o *Auto do prisioneiro* e, no día 6, ESCOITADE fechaba a MP con *Estebião* [LVG 03.06.1974].

<sup>459</sup> Na III JTV participarían ENSAYO UNO-EN VENTA, con *Anfitrión pon tus barbas a remojar*, sobre textos de Plauto e Molière; PEQUEÑO TEATRO DE VALENCIA, con *Las mariposas* de Jaime Carballo; TAETRO, con *Comedia soldadesca* de Torres Naharro; OS PLEBÉUS AVINTENSES, cun espectáculo sobre *Muerte de un viajante* de Artur Miller (en substitución d'OS BONECREIROS, anunciados no programa das xornadas con *A grande imprecação diante das muralhas da cidade*); DITIRAMBO, con *Pasodoble* de Miguel Romero Esteo; e o GT MARTÍN CÓDAX, con *El bufón y el rey* e *Farsa do cigarrón*, do propio grupo [Her(n)as 1974; «Programa das “III Jornadas Teatrales de Vigo”», BATFPM].

Organizaríanse tamén dúas conferencias e unha mesa redonda: «A cultura de preguerra», por Eduardo Blanco Amor —que, a pesar de ter o título en galego, foi pronunciada en español—; «Historia del teatro independiente en España», por Moisés Pérez Coterillo; e «La prensa y su relación con el hecho teatral».

Para alén disto, Pepe Estruch ofreceu durante catro días un curso teórico-práctico baixo a temática d'«O actor», fóra de programa [LVG 01.11.1974].

Estudio»; dos seis grupos participantes nas JTV, só un –o GT MARTÍN CÓDAX– era galego, o que suscitou fortes críticas.

Como reacción á marxinación que neste encontro se facía do teatro e da cultura galegas, a finais de setembro de 1974 publicaríase na prensa un manifesto de protesta asinado por dous colectivos teatrais (GT ROSALÍA CASTRO e TEATRO CIRCO), varias asociacións culturais (O Facho, O Galo e Abrente) e equipos de cinema (Lupa e Imaxe) e, aínda, numerosos intelectuais (Beiras Torrado, García Bodaño, X. R. Barreiro, Ruibal, Blanco Amor, Cunqueiro, Fernández del Riego, M.<sup>a</sup> X. Queizán, Paz-Andrade, Laxeiro, Miro Casabella, Carlos Merino e outros). No documento recriminábase a ESPERPENTO TEATRO JOVEN –na altura radicado en Madrid– a organización dunhas xornadas centralistas e anti-galegas<sup>460</sup> nun momento de apoio case sen fisuras ao noso teatro. En palabras do GT ROSALÍA DE CASTRO:

[...] non estamos en desacordo coa posibilidade de que veñan espektáculos teatraes doutras rexións ou países, sempre que sexan dentro dunha programación maioritaria de grupos galegos [EIG 28.09.1974].<sup>461</sup>

ESPERPENTO TEATRO JOVEN cualificaría<sup>462</sup> o manifesto de «inxurias». Na base do desencontro figuraban as interpretacións radicalmente diferentes que as dúas agrupacións facían dos acordos tomados na reunión compostelana de febreiro [ver 5.3.11.]. Para o colectivo liderado por Xulio Lago, naquela oportunidade os grupos manifestáranse favorábeis á organización das JTV –visto que supuñan unha interesante toma de contacto co teatro que se facía en España–, mais completamente contrarios ao establecemento de relacións co «Teatro Estudio» e a outras iniciativas provenientes do

---

<sup>460</sup> En *La Voz de Galicia* a 01.11.1974, ESPERPENTO TEATRO JOVEN declararíase non ter requerido para a terceira edición das xornadas aos grupos «de dúas representacións no ano» ou a aqueles que, na súa opinión, non tiñan calidade. Alén diso, o colectivo vigués defenderíase argumentando que, con anterioridade, unha agrupación fora convidada por dúas veces e non aceptara e outro recusara o ofrecemento, mais actuara pouco antes da primeira edición no teatro comercial. Estábase referindo, sen dúbida, ao TEATRO CIRCO e a un grupo a quen lle fora prohibido representar en Vigo, mais que poidera ofrecer unha función pouco tempo atrás en Sitges.

<sup>461</sup> O manifesto está asinado en Compostela a 27.09.1974.

<sup>462</sup> En *El Correo Gallego* de 27.10.1974. O documento estaba asinado con data dunha semana antes.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

centro<sup>463</sup>; a este respecto, o GT ROSALÍA DE CASTRO afirmaba que o colectivo vigués confundía a súa postura individual co acordo xeral tomado na xuntanza santiaguesa, onde se dera prioridade –por enriba do contacto con agrupacións foráneas– á colaboración entre os grupos nacionais.

O aspecto económico tamén entraría en debate. José Luis Reinoso –un dos organizadores da primeira convocatoria das JTV– cuestionaba, entre outras cousas<sup>464</sup>, a programación de cursos –a cargo do orzamento das xornadas– destinados unicamente aos organizadores:

Creo recordar que éstas, en sus orígenes, eran enfocadas a la extensión del teatro o actividad teatral en Vigo y que lo que se debía pretender era producir un impulso en la actividad de los grupos, posibilitar el aumento de éstos y ganar espectadores para el teatro. ¿Creen honradamente que traerse al señor Estruch supone algo más que un beneficio para la formación interpretativa de los componentes de un grupo? [LVG 01.11.1974].

O colectivo vigués, aliás, gabábase de ser o máis activo de Galiza, o que resultaba a todas luces inxusto –contaba co apoio económico da Caixa de Aforros–, e, alén diso, traballaba en español mesmo onde non se falaba este idioma. Neste contexto, as afirmacións *de país* de ESPERPENTO espertarían irónicos comentarios:

Fan logo unha declaración sentimental de galegitude [...]: «Somos GALLEGOS en pensamiento, acción y sentimiento —aunque por razones que afectan a media población gallega no seamos TODAVÍA gallego parlantes». Non dubidamos no que se refire ao pensamento e ao sentimento, pro non achamos ren no que se refire a acción. ¿Será facendo teatro en castelán pra isa

---

<sup>463</sup> ESPERPENTO acusaba aos colectivos reunidos en Compostela de non apoiar a publicación en *Pipirijaina* dun número dedicado ao teatro galego, «aunque luego sean colaboradores en castellano de revistas “centralistas”» –en clara alusión a Manuel Lourenzo– [ECG 27.10.1974].

Tal e como afirmaría o GT ROSALÍA DE CASTRO, os traballos para este monográfico foran solicitados a persoas e non a grupos; alén diso, a maioría non se negaría a colaborar, aínda que se mostraría a favor de adiar o traballo e pedir suxestións aos colectivos [LVG 12.11.1974].

<sup>464</sup> A agrupación de Xulio Lago declaraba que se tiña encargado en solitario da organización das «II Jornadas Teatrales de Vigo» debido á falta de dispoñibilidade de José Luis Reinoso e TEATRO POPULAR COPE. Porén, Reinoso negaba que se lle tivese convidado a cooperar na segunda edición das xornadas, pois na altura só mantivera algúns encontros casuais con Xulio Lago na rúa [LVG 01.11.1974].

«media poboación gallega» que todavía fala en galego? ¿Ou cicáis iñorando e marxinando a cultura galega cando téñense nas maus os medios para axudala?

[...] Tratan de xustificar a súa programación a base de grupos casteláns maioritariamente cun argumento infantil, decindo que tamén algúns grupos galegos aytuan fora da nosa rexión. Olvidan que istes grupos onde realizan a súa laboura é en Galicia e que as suas salidas son sempre ocasionáis, dentro dunha programación maioritariamente local. Por outra banda, si estes grupos representativos do teatro galego son chamados a Portugal, Salamanca, Cataluña e Centro é en razón do intrés que ten a súa laboura. Intrés que «Esperpento», orgaizador dunhas xornadas de teatro, non lle atopa. ¿Non é ista cegueira voluntaria atender descontra a cultura galega? [LVG 12.11.1974].

### 5.3.15. «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers» (1974)

Pouco despois de comezar os ensaios do *Macbeth*, o colectivo dirixido por Lourenzo recalaba no «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers»<sup>465</sup>, organizado polo TEATRE DE L'ASSOCIACIÓ CULTURAL da vila. O cartaz do evento, programado entre o 31 de outubro e o 14 de decembro de 1974, reunía unha óptima representación das agrupacións independentes da época: A COMUNA lisboeta, o TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA, LA CAZUELA de Alcoi, o GRUP DE TEATRE EL GLOBUS de Terrassa e o xalendario ELS JOGLARS.

O TEATRO CIRCO inauguraría<sup>466</sup> o ciclo ofrecendo, en dúas funcións consecutivas, o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño* –que xa contaba cun longo percorrido– e o *Zardigot* –do cal só se tiñan feito tres funcións até o momento–; ambos os espectáculos foran levados a Salamanca apenas dez días antes.

---

<sup>465</sup> Tal e como figura no programa do «III Cicle de Teatre de Granollers», alén das montaxes do TEATRO CIRCO representáronse *A ceia*, d'A COMUNA; *El Molinero de Sans Souci*, do TEATRO ESTABLE DE ZARAGOZA; *Moltes variacions per un coixí*, de LA CAZUELA; *La Nau*, do GRUP DE TEATRE EL GLOBUS; e *Juan Sala, Alias «Serrallonga»*, d'ELS JOGLARS. Tamén se ofrecería un curso impartido polo profesor polaco Pawel Rouba (coa colaboración do Institut del Teatre) [BATFPM].

<sup>466</sup> LVG 16.11.1974.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

### 5.3.16. «Centro Coordinador do Teatro Galego» (1974)

A liña españolista e enteiramente regresiva das «III Jornadas de Teatro de Vigo» [ver 5.3.14.] provocou unha contundente resposta: en outubro de 1974, dez grupos<sup>467</sup> (entre eles, o TEATRO CIRCO) reuníanse en Ribadavia nun «Centro Coordinador do Teatro Galego» (CCTG)<sup>468</sup>. Acollido legalmente á AC Abrente, o CCTG foi erixido para erradicar a diglosia da escena galega, fortalecendo e clarificando o labor da MTR e da MP:

Entendimos os grupos firmantes dos estatutos do C. Coordinador, que non se chamaba teatro galego máis que aquel que empregaba, como medio natural de comunicación co público, o noso idioma. A alternativa do galego co castelán significaba, pois, unha aceptación da colonización cultural que Galiza ven padecendo.<sup>469</sup>

Alén diso, o CCTG<sup>470</sup> –de tendencia nacional-popular e cunha clara vocación militante– demostraba realismo e proximidade aos problemas do teatro galego; o coñecemento da nosa situación diferencial sería o punto de arranque dunha política teatral verdadeiramente operante no estético e no político que contrastaría coas formulacións excesivamente simplistas dalgunhas organizacións políticas<sup>471</sup>. Lourenzo e Pillado [1987: 43-44] describían así algunhas das reivindicacións da plataforma, de marcado acento *independente*:

---

<sup>467</sup> Nun documento interno do grupo coruñés cítanse como asistentes á reunión fundacional do CCTG, á marxe do propio TEATRO CIRCO, o GT MARTÍN CÓDAX, o TEATRO POPULAR KEYZÁN, HISTRIÓN 70, TCE DITEA, GT ROSALÍA DE CASTRO, TRASNO, MASVITAL, XERFA, un grupo vigués en formación e algúns representantes da MP [«Ano 1974. Nota biográfica do teatro galego», BATFPM].

Non obstante, os colectivos que acabarían por se integrar no CCTG serían TEATRO CIRCO, TEATRO ANTROIDO, GT AURIENSE, AT VALLE-INCLÁN, GT O FACHO, GT CANDEA, GT MARTÍN CÓDAX, o GT ROSALÍA DE CASTRO vigués, GT AVANTAR e GT FRANCISCO LANZA [Lourenzo / Pillado 1987; «Breve informe encol do Centro Coordinador do Teatro Galego», BATFPM]; Tato [2000], aliás, inclúe na nómina anterior o grupo A XUNTANZA DO SEIXO de Marín.

<sup>468</sup> As dúas primeiras reunións do CCTG, nun apartamento en Santiago de Compostela, terían lugar por iniciativa de Manuel Lourenzo, Roberto Vidal e os membros do GT MALVEIRA.

<sup>469</sup> «Breve informe do Centro Coordinador do teatro galego» [BATFPM].

<sup>470</sup> «Centro Coordinador da Producción Teatral Galega» [BATFPM].

<sup>471</sup> No transcurso dunha reunión da AN-PG celebrada nun piso franco de Compostela, dous membros do TEATRO CIRCO –Manuel Lourenzo e Charo Barrio– oporíanse frontalmente ao vergoñoso reduccionismo da organización política en materia teatral.

[...] entendimento da función social do t., consecución duns niveis artísticos dignos, descentralización, independencia das instancias centralizadoras madrileñas [...], profesionalización, creación de centros dramáticos en Galiza, desenvolvemento da infraestrutura: medios propios de produción, canles de distribución dos espect., etc.

Un ano despois, o CCTG –ao cal se sumarían tres<sup>472</sup> grupos máis– reforzaría a eficacia do seu sistema organizativo mediante tres accións: a centralización da xestión en mans de TEATRO ANTROIDO, o aprimoramento da rede de distribución de espectáculos e a edición dun *Boletín de Información Interna*<sup>473</sup> –redixido por Manuel Lourenzo–, que só coñecería un número<sup>474</sup>.

O CCTG aínda estaría activo en 1977; neste ano enviaba un inquérito a corenta e tres grupos a fin de recabar información veraz sobre o panorama teatral do país na altura (recursos económicos, equipamento técnico, métodos creativos etc.), mais unicamente nove responderían. Lourenzo [1977b: 20] recapitulaba os resultados da consulta:

[...] la mayoría de los grupos dependen legalmente de entidades culturales –el número de «agrupaciones» no está muy definido; pueden pasar de las 50–, no disponiendo, por lo tanto, de estatutos propios; sólo un tercio de los grupos encuestados está inscrito en el Registro; situación económica y equipamiento técnico, muy modestos; no hay subvenciones; no hay grupos profesionales; no hay apenas teatro infantil; [...] sólo una media docena de grupos teatrales sobrepasa las 20 representaciones por espectáculo; los grupos surgen en núcleos urbanos [...]; se surten de estudiantes y empleados –un 80%–, mientras obreros, marineros, labriegos y profesionales liberales no llegan a representar un 10%; entre los profesionales, dominan abrumadoramente los maestros; el

---

<sup>472</sup> A FARÁNDULA e CARTEL DE MONECOS asinaron, xunto cos colectivos fundadores do CCTG, os estatutos da plataforma organizativa, redixidos por TEATRO ANTROIDO e o GT AURIENSE [Vilavedra 2003].

<sup>473</sup> O TEATRO CIRCO tamén proporía ao CCTG a publicación dun libro –para o que se suxeriran os títulos de *Encol do Teatro Popular Galego* ou *¿Qué é o Teatro Popular?*– composto a partir de ponencias de colectivos teatrais e escritores comprometidos coa cultura nacional-popular [APML].

<sup>474</sup> Segundo Vilavedra [2003], o *Boletín de Información Interna* non chegou a vez a luz; porén, o documento si se chegou a distribuír, mais só se puxeron en circulación tres ou catro copias, pois estaba dirixido unicamente aos integrantes do CCTG.



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

promedio de horas semanais dedicadas al ensayo es de 9-10; sólo tres o cuatro grupos realizan otro tipo de trabajos –cursillos, estudios, etc.– aparte del ensayo.

### 5.3.17. «I Ciclo de Teatro Galego: “O Teatro Galego Hoxe”» (1975)

Co gallo do vixésimo quinto cabodano de Castelao<sup>475</sup>, o TEATRO CIRCO, en colaboración coa AC O Facho, organizou do 7 ao 28 de febreiro de 1975 o «I Ciclo de Teatro Galego». So o título d'«O teatro galego, hoxe», programáronse –na Casa da Cultura da Coruña, no local da Asociación Cultural O Facho e no «Instituto Social de la Mujer»– catro conferencias<sup>476</sup> (a cargo de Manuel María, Xosé Luís Franco Grande, Manuel Lourenzo e mais Miguel Perez Romero); dúas mesas redondas<sup>477</sup> («Encol do Teatro Infantil Galego», con Antón Concheiro, Xulio González Lorenzo, Xosé Manuel Rabón Lamas e, como moderador, Xosé Luís Rodríguez Pardo, e «Encol do teatro galego», con Rafael Dieste, Ánxeles Penas, Manuel Lourenzo e, na función de moderador, Antón Concheiro); e, aínda, oito representacións, da man de TEATRO CIRCO, GT O FACHO, TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, GT ROSALÍA CASTRO e GT MARTÍN CÓDAX<sup>478</sup>.

---

<sup>475</sup> Pouco tempo despois, o director do TEATRO CIRCO impartiría unha conferencia no «Museu del Teatre» de Barcelona sobre o teatro de Castelao [Clemente 1975a].

<sup>476</sup> A día 7, «Evolución, historia e logros do teatro galego», por Manuel María; sete días despois, «Sobre o porvir do teatro galego», por Xosé Luís Franco Grande; a día 18, «Análese do feito teatral galego», por Manuel Lourenzo; e a día 21, «Teatro e Sociedade», por Miguel Pérez Romero [Programa d'«O teatro galego hoxe» BATFPM].

A conferencia de Lourenzo foi publicada en *La Voz de Galicia* a 09.03.1973.

<sup>477</sup> As mesas redondas celebráronse nos días 8 e 28 [LR 23.02.1975; LVG 28.02.1975].

No programa figuraban os nomes de Carlos Casares –no canto de Antón Concheiro– e Jenaro Marinhas –en vez de Ánxeles Penas– como participantes nas mesas redondas. Alén diso, non se consignaba a presenza de Xosé Luís Rodríguez Pardo e Antón Concheiro como moderadores [BATFPM].

<sup>478</sup> O programa de actuacións foi a seguinte: no día 8, *A farsa do cigarrón*, un espectáculo colectivo, polo GT MARTÍN CÓDAX; nos días 10, 12 e 24, *Zardigot* de Euloxio R. Ruibal, a cargo do TEATRO CIRCO; no día 13, *A forza dos alisios e contralisios, montana e tramontana, ciclos e contraciclos, furacáns tornados e torbelliños ou Sobre, Señor Segredario* de Pablo Rodríguez Crespo e Fernando Rodríguez Madriñán, polo GT ROSALÍA DE CASTRO; no día 20, *O Cantar dos Cantares ou Galiza 1948* de Eduardo Blanco Amor e *O mendiño e o can morto* de Brecht –en tradución de Rodríguez Pardo–, polo GT O FACHO; e no día 27, *A noite vai coma un río* de Álvaro Cunqueiro, polo TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS.

O roteiro da mesa redonda celebrada no acto de clausura resulta moi elucidativo a respecto das inxuedanzas da época en materia teatral:

Análese do teatro galego como feito literario e razóns polas que non subéu aos taboados con regularidade. O teatro galego na emigración.

O teatro galego da posguerra. Os autores de Galaxia: Cunqueiro, Xohana Torres, Xenaro Mariñas, Arcadio L. Casanova, Franco Grande, Bernardino Graña, etc. Influencia das escolas europeas.

O momento actual. Tónica dominante. Urxencias, compromisos, a «desliteraturización» do teatro. Posición do teatro galego que vive o mundo. Ten unhas fórmulas –ou pode chegar a telas– propias de expresión? Análese do enxebrismo, o cultismo, o realismo, a tese, o documentalismo, o espresionismo, etc.

¿Qué teatro se pode facer hoxe? ¿Hai que investigar? ¿Compre ligar con algunha tradición, anque sexa parateatral? ¿Débense buscar as formas espresivas que dominan no teatro contemporáneo indiscriminadamente? ¿Cál é o peso do público potencial ao facer estas previsións?

Urxencias do teatro galego: autores, actores, escolas, crítica, medios de produción e distribución, posible comercialización, etc. [LVG 28.02.1975].

### 5.3.18. «III Mostra de Teatro Galego» de Ribadavia (1975)

Chegada a primavera, o teatro galego acudía á súa cita anual con Ribadavia. Na III MTR, que se estendeu do 17 ao 25 de maio, xuntaríanse quince grupos (TEATRO CIRCO, ESCOITADE, TCE DITEA, AT FRANCISCO LANZA, GRUPO EXPERIMENTAL TESPIS, GT DO COLEXIO BREOGÁN, HISTRIÓN 70, CARANTOÑA, GT MARTÍN CÓDAX, AT VALLE-INCLÁN de Lugo, TEATRO ANDROIDO, GT LEDICIA DE BURELA, GT CANDEA, GT VERBAS E COUSAS e GT O FACHO)<sup>479</sup>, tres máis do que no ano anterior.

---

Todas as funcións tiveron lugar no local do «Instituto Social de la Mujer», agás as do *Zardigot*, que se encenou na Casa da Cultura.

<sup>479</sup> Alén do *Macbeth* do TEATRO CIRCO e do *Un, dous, tres... O xigante son eu* de CARANTOÑA, na III MTR representáronse *A tía Lambida* e *O cantar dos cantares* de Eduardo Blanco Amor, por ESCOITADE; *Morte e vida severina* de João Cabral de Melo Neto –en versión galega do colectivo–, polo TCE DITEA;

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Nesta convocatoria, o colectivo de Lourenzo presentaría *Macbeth* –que fora estreado quince días antes en Lugo– e, alén diso, levaría CARANTOÑA<sup>480</sup> –un pequeno grupo infantil xurdido dun obradoiro impartido por João Guisan na Academia Atlas II da Coruña– para encenar *Un, dous, tres, o xigante son eu*, unha pequena peza composta por dous alumnos do atelié, Felipe Sánchez Arana e Carme Barra.

### 5.3.19. «I Mostra de Teatro Galego» de Vigo e «Manifesto pra un Teatro Galego (1975)»

Días despois de finalizar a «III Mostra de Teatro de Ribadavia», o «Centro Coordinador do Teatro Galego» levaba adiante en Vigo, do 9 ao 24 de xuño de 1975, a «I Mostra de Teatro Galego» de Vigo (MTV). O programa sería moi semellante ao do encontro ourensán: dos once<sup>481</sup> colectivos participantes na MTV, todos menos seis<sup>482</sup> viñan de actuar na MTR.

---

*O tío Miseria*, unha adaptación do conto homónimo de Henrique Labarta Pose, pola AT FRANCISCO LANZA; *Os anxos cómense crus* de Jorge Díaz, un espectáculo infantil, polo GRUPO EXPERIMENTAL TESPIS; *Barriga Verde*, de Manuel María, polo GT DO COLEXIO BREGÁN de Vigo; *S.O.S. do estrelecer*, a partir de textos poéticos de varios autores, por HISTRIÓN 70; *O ciprianiño e o galo* de Dolores González Lorenzo, polo GT MARTÍN CÓDAX; *A gavilla* de Álvaro de las Casas e *Tres Irmás Parvas* de Manuel Lourenzo, polo VALLE-INCLÁN de Lugo; *Amor e crimes de Xan o Panteira* de Blanco Amor, por TEATRO ANDROIDO de Compostela; *Almas sinxelas* de Xavier Prado «Lameiro», polo GT LEDICIA DE BURELA; *Noite de lobos* de Xosé Agrelo Hermo, por GT CANDEA de Noia; *Un ollo de vidro* –unha adaptación do conto de Castelao– e *O tío Miseria*, polo GT VERBAS E COUSAS do Porriño; e *O Cantar dos Cantares* de Blanco Amor e *O auto do prisioneiro* de Carvalho Calero, polo GT O FACHO [Lourenzo / Pillado 1987].

<sup>480</sup> CARANTOÑA foi unha experiencia que non tería continuidade alén de 1975. Porén, nos anos seguintes, o TEATRO CIRCO non desistiría da idea de formar un colectivo teatral integrado por crianzas. Así, en 1976 Lourenzo manifestaba na prensa o interese por «hacer un grupo de teatro infantil que actúe en colegios y zonas rurales, como xa se intentara con OS CANS CEIBES» [Álvarez Tascón 1976]; e un ano despois, nun inquérito que lle foi realizado por Xoán Xosé Sande Suárez en febreiro para un traballo académico, afirmaba que TEATRO CIRCO quería contar cunha sección infantil antes de entrar en 1978.

Se ben esta empresa non chegou a frutificar, do compromiso co público máis novo dos componentes do TEATRO CIRCO serían significativos dous feitos: a escolla d'*A benfadada historia de Coitado Bamboliñas* de Xulio González Lorenzo como primeiro espectáculo da EDG –que se estrearía a 17 de febreiro de 1978– e a publicación, tres meses máis tarde, d'*O teatro infantil galego* no n.º 1 dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*,

<sup>481</sup> A día 9 TRASNO abriu a Mostra con *Un ollo de vidro*, de Castelao, e, á noite, o GT O FACHO representou *O Cantar dos Cantares* de Blanco Amor. Un día despois, presentábanse TEATRO ANDROIDO (con dúas funcións de *Amor e crimes de Xan o Panteira* de Blanco Amor) e GT CANDEA (con *Noite de lobos* de Xosé Agrelo Hermo, por primeira vez co grupo nunha cidade); e no día 14, HISTRIÓN 70 (con *S.O.S. do estrelecer*, a partir de poemas de varios autores galegos), TCE DITEA (con *Vida e morte severina* de João Cabral de Melo Neto), TEATRO CIRCO (co *Entremés famoso sobre da pesca do río*

O TEATRO CIRCO, que acababa de representar *Macbeth* na vila do Avia, escolleu para encenar nesta ocasión o *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, que, a pesar de que fora representado varias veces na provincia de Pontevedra, aínda non tiña chegado a Vigo.

Desta mostra resultaría un «Manifesto pra un teatro galego», asinado pola maior parte dos asistentes –e non só<sup>483</sup>–, que pautaba unha serie de medidas necesarias para o teatro galego progresar:

- Que parta dun análisis científico da realidade social galega, investigando os problemas das crases populares de Galicia e poñéndose ao seu servizo, i empregar como unico xeito espresivo auténtico a lingua galega.
- Que seña verdadeiramente popular: Niste senso facemos nosa a definición que [...] deu B. Brecht de teatro popular:
- Que seña comprendido polo pobo.
- Que utilice e desenrole as formas de expresión xenuinas do pobo.
- Que esté vencellado cas tradicións e que ao mesmo tempo as encamiñe deica novas formas da espresión teatral.
- Que o teatro galego dea ao pobo un imaxen non monolitica do mundo e de si mesmo, que lle sirva como instrumento desalleante e liberalizador e que amostre a realidade galega en tódalas suas dimensións.<sup>484</sup>

---

*Miño*), ESCOITADE (con *A tía Lambida* e *O Cantar dos Cantares* de Blanco Amor) e tres grupos con montaxes infantís: BREGÁN (con *Barriga Verde* de Manuel María), TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS (con *Os anxos cómense crús* de Jorge Díaz) e BREGANIA (*Experiencias 1975* –encenação do colectivo–, *A tía Lambida* de Blanco Amor e *O mono ten sede* e *As catro estaciós* de Luís Santos) [FV 21.05.1975].

<sup>482</sup> AT FRANCISCO LANZA, CARANTOÑA, GT MARTÍN CÓDAX, AT VALLE INCLÁN de Lugo, GT LEDICIA e GT VERBAS E COUSAS.

<sup>483</sup> Antes de enviar o comunicado á imprensa, decidiuse organizar unha reunión en Ribadavia a 6 de xullo para que os grupos non presentes na MTV poidesen sumarse á proposta. A través dunha «Circular aos grupos de Teatro Galego», asinada en Vigo a 24.06.1975, serían convocados á xuntanza os seguintes colectivos: TEATRO CIRCO, GT O FACHO, TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, TEATRO ANTROIDO, TCE DITEA, GT ROSALÍA CASTRO, GT CANDEA, O CEPO, GT LEDICIA, AT FRANCISCO LANZA, GT AURIENSE, HISTRIÓN 70, TRASNO, GT VERBAS E COUSAS, CT ATENEO DE MOAÑA; BIOSBARDOS, CARTEL DOS MONECOS, ESCOITADE, HIRMANDIÑOS, TEATRO POPULAR KEYZÁN, GT MARTÍN CÓDAX, MÁSCARA 17, TIRA, MÁ S VITAL, XERFA e ESPELLO [BATFPM].

<sup>484</sup> «Manifesto pra un teatro galego», asinado en Vigo en xuño de 1975 [BATFPM].

O documento aparece reproducido na súa integridade en Rodríguez Villar 2005: 372-372.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

### **5.3.20. «II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid» (1975)**

A inicios de outubro, o colectivo coruñés desprazábase á capital española para representar *Macbeth* no Teatro Alfil, dentro do «II Festival Internacional de Teatro Independiente de Madrid».

O encontro levantara moitas expectativas, pois contaba coa participación de trece grupos, oito estatais (o propio TEATRO CIRCO; ZIASOS de Alacant; TEATRO DE LA RIBERA de Zaragoza; a COMPAÑÍA ADRIÀ GUAL e o GRUP-71, de Barcelona; o valenciano CARNESTOLTES; CATERVA de Xixón; e o madrileño ENSAYO UNO-EN VENTA) e cinco estranxeiros (o iugoslavo POZDRAVI; o TEATRO NACIONAL DE ISLANDIA; OS BONECREIROS de Lisboa; o norteamericano LIVING THEATRE e RAJATABLA de Caracas)<sup>485</sup>. Non obstante, o festival acabaría por resultar bastante accidentado [ver 4.9.] e, en consecuencia, Ángel García Moreno, o director, tomaría a decisión de suspendelo tras lle ser negada á NOVA COMPANYYA de Barcelona a licenza governativa para representar *Aquello que tal vez aconteceu* de Joan Oliver –no espazo dunha semana esta era xa a segunda negativa recibida, pois pouco antes fora prohibida unha obra de Peter Weiss– [Padín 1975].

Tras esta experiencia, o TEATRO CIRCO decidiría priorizar mais aínda o seu traballo en Galiza e relegar a un segundo plano as incursións fóra do país. Porén, o colectivo xa era referencia<sup>486</sup> do teatro galego en todo o Estado.

### **5.3.21. Homenaxe a «Tacholas» (1975)**

Para alén de mostras, conferencias e mesas redondas, o TEATRO CIRCO promoveu no día 24 de outubro de 1975 –en colaboración co Museo Carlos Maside,

---

<sup>485</sup> ABC 28.09.1975.

<sup>486</sup> Na altura, Luciano García Lorenzo [1975] afirmaba que a nosa escena tiña avanzado considerabelmente grazas, entre outros contributos, a «las representaciones del grupo de teatro independiente que en La Coruña dirige Manuel Lourenzo» e Antonio Fernández Insuela [1975] citaba o TEATRO CIRCO como un dos interesantes logros do teatro galego da época.

dirixido por Isaac Díaz Pardo e Luís Seoane— unha homenaxe<sup>487</sup> ao actor Fernando Iglesias «Tacholas».

Perante numerosas personalidades (entre elas, Manuel Varela Buxán), Lourenzo —que viña de publicar en *La Voz de Galicia*<sup>488</sup> un artigo sobre «Tacholas»— abriu o acto na «Sociedad Recreativa, Cultural y Deportiva» de Sada glosando os trinta anos de periplo artístico do actor emigrado na Arxentina. Para a ocasión, alén de unha función do *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*, preparouse un fragmento d'*Os vellos non deben de namorarse*<sup>489</sup>; diante dun decorado pintado por Luís Seoane, o actor interpretaría o papel de Don Ramonciño, como xa fixera na estrea da peza de Castelao no arxentino Teatro Mayo [Pérez Rodríguez 1996]<sup>490</sup>, acompañado por catro actores do TEATRO CIRCO dirixidos por Lourenzo:

[...] para nós, en Galicia por primeira vez, Tacholas vai interpretar unha escea de «Os vellos non deben de namorarse», de Castelao. Aquela escea primeira do lance segundo, na que se namorou de vello, palica coas figuras dos seus pais, que ollamos nos retratos. Luis Seoane fixo o decorado, e catro actores do Teatro Circo de Artesáns —Anxela Rodríguez, Xosé Manuel Vázquez, Felipe Sánchez e Amparo Gómez— colaboran na escena que vai recrear Tacholas, pasados máis de trinta anos de aquel estreno memorable no Teatro Mayo [Lourenzo 1975c: 16].

---

<sup>487</sup> EIG 29.10.1975.

Esta non foi a única colaboración entre o Museo Carlos Maside e o colectivo coruñés; no ano seguinte, Isaac Díaz Pardo e o TEATRO CIRCO tentaron organizar unha homenaxe á actriz María Casares que finalmente non se levaría a cabo [BATFPM].

<sup>488</sup> O artigo, titulado «Tacholas en Galicia», publicouse en *La Voz de Galicia* a 07.09.1975.

<sup>489</sup> A sona da peza de Castelao ultrapasou a fronteira galega e varios grupos foráneos a encenarían durante entre fins dos anos sesenta e principios dos setenta, como a «Escola de Art Dramàtic Adrià Gual», en 1969; o TALLER DE TEATRO DE BARCELONA, coordinado por Antonio Joven, en 1971; ou BULULÚ, en dirección de Antonio Malonda, en 1973 [Salvat 1970 e 1971; *Yorick* 49-50, 1971, e 61, 1973/1974].

<sup>490</sup> Nas páxinas 151 e 298 deste volume recóllese a homenaxe do Museo Carlos Maside e do TEATRO CIRCO ao actor ourensán.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

### 5.3.22. «Manifesto a prol da amnistía total» (1975)

O falecemento do ditador, en novembro de 1975, deixouse sentir case inmediatamente entre as xentes do teatro galego. Nove grupos –entre eles, TEATRO CIRCO e TEATRO ANTROIDO– e unha representación da MTPR reuníronse en Ribadavia un mes despois co obxecto de redixiren unha manifesto a prol da «Amnistía total, abolición do decreto lei antiterrorista, liberdades democráticas, abolición da censura e do decreto sobor das linguas rexionales»<sup>491</sup>.

Na xuntanza acordouse remitir a declaración á totalidade dos colectivos teatrais galegos, mais só catro –para alén da organización da MTPR– chegarían a asinar o documento: o TEATRO CIRCO, TEATRO ANTROIDO, HISTRIÓN 70 e algúns membros do grupo compostelano SAN CLEMENTE.

### 5.3.23. «Mostra de Teatro Popular Galego» de Vigo (1976)

A principios de xullo de 1976, seis agrupacións (ESCOITADE, TEATRO POPULAR COPE, A FARÁNDULA, MÁSCARA 17, MAIS VITAL e CARTEL DOS MONECOS) promoveron a «II Mostra de Teatro Galego de Vigo»<sup>492</sup> para, en teoría, dar continuidade a aquela que o «Centro Coordinador do Teatro Galego» programara no ano anterior.

Non obstante, a II MTV provocou un forte rexeitamento por parte do CCTG, que discrepaba da maneira en que se encaraba na mostra viguesa o feito teatral galego; así, nunha carta enviada á dirección da II MTV, a coordinadora propugnaba que todos os encontros teatrais do país debían manter unha postura firme en defensa do idioma propio:

Coidamos que tódalas Mostras que se fagan en Galicia teñen que obedecer i estar en función dunha realidade teatral, auténticamente galega. Iste traballo

---

<sup>491</sup> LVG 20.12.1975.

<sup>492</sup> Na II MTV participaron cinco colectivos: a día 5, ESCOITADE (con *Historia dunha reconquista contada á miña maneira* de Teodoro Piñeiro); no día seguinte, o GT BOSCO (con *Teño dereito a unha terra* de Xerardo Aguado); a día 7, o GT DA RESIDENCIA DE ESTUDANTES DE PONTEVEDRA (con *A revolta* de Jenaro Marinhas); un día despois, A FARÁNDULA (con *Burla e realidades de Sancho*, unha montaxe colectiva); e, a día 10, HISTRIÓN 70 (con *Antígona* de Anouilh) [LVG 06.07.1976, 08.07.1976 e 10.07.1976].

teatral, noso, coidamos ven dado nun primeiro e fundamental punto polo emprego conscente do noso idioma nos espectáculos e coloquios.

Solpréndenos o feito de que para dita Mostra teñades programado a actuación de Grupos [...] que na súa práctica e incluso nas súas declaracións públicas levan unha dinámica «Bilingüe» dando costas á realidade e sendo axentes dun intento máis de asimilación da nosa cultura [...] querendo ignorar o problema da diglosia e invasión cultural que o pobo está a sufrir, eles mesmos afástanse do que é e debe ser o Teatro Galego [Rodríguez Villar 2005: 375].<sup>493</sup>

E, nesta liña, o CCTG formularía unha serie de propostas concretas –que se darían a coñecer na prensa– ao comité organizador da II MTV:

[...] que todos os grupos de teatro asistentes acorden e fagan saber publicamente que empregan exclusivamente o noso idioma; que a mesa redonda que vai tratar dos problemas do noso teatro esteña composta só por persoas vencelladas de xeito claro e unívoco á nosa realidade teatral; actores, autores, directores, teóricos, etc., que o presuposto se reparta equitativamente, correspondéndolle ao teatro galego –Mostra, Mostra Infantil, representacións en barrios de Vigo– cando menos un 50 por cento<sup>494</sup>.

Con efecto, o CCTG consideraba que o orzamento captado pola II MTV podía traducirse nun maior número de representacións e demandaba que se descentralizasen<sup>495</sup> os actos teatrais, para mellor avanzar na normalización da lingua e da cultura galega.

Non obstante, e a pesar das críticas recibidas, os promotores da mostra rebelde non introduciron modificacións no seu programa, polo que o CCTG (concretamente Manuel Lourenzo, Xulio González Lorenzo e colaboradores<sup>496</sup>) artellaría, como

---

<sup>493</sup> Na carta indícase que nese momento o CCTG estaba composto por TEATRO CIRCO, TEATRO ANTROIDO, GT CANDEA, COFRADÍA DE PESCADORES DE CARIÑO, FRANCISCO LANZA, AT VALLE-INCLÁN, GT AURIENSE, TRASNO, GT MARTÍN CÓDAX, AVANTAR e GT ROSALÍA DE CASTRO. Por tanto, dos dez primeiros grupos que conformaron o CCTG encontramos a faltar ao GT O FACHO, mais observamos a incorporación do GT DA COFRADÍA DE PESCADORES DE CARIÑO e de TRASNO.

<sup>494</sup> LVG 29.06.1976; EIG 30.06.1976.

<sup>495</sup> A II MTV desenvolveuse nun único espazo, o auditorio da Caixa de Aforros da cidade [LVG 15.10.1976].

<sup>496</sup> Ignacio M.<sup>a</sup> Brisset, por exemplo, sería unha peza decisiva na engraxe da MTPV, pois xestionaría no Goberno Civil de Pontevedra, nun lapso de tempo moi breve, as licenzas correspondentes para levar a cabo as representacións.



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

alternativa á diglosia da II MTV –en paralelo a esta e sen calquera tipo de subvención–, a «Mostra de Teatro Popular Galego de Vigo» (MTPV)<sup>497</sup>. Esta «Contra-Mostra», que ofrecería a *prezos populares*<sup>498</sup> actuacións de cinco grupos<sup>499</sup> (TEATRO CIRCO, TEATRO ANTROIDO, GT AURIENSE, GT CANDEA e GT MARTÍN CÓDAX) e dúas mesas redondas<sup>500</sup>, materializaba o programa galeguizador do CCTG, pois levaba aos barrios vigueses –co apoio e solidariedade das asociacións de veciños locais e colectivos galeguistas– diferentes experiencias no noso idioma:

O Centro Coordinador do Teatro Galego [...] acordou orgaizar en Vigo unha MOSTRA DE TEATRO POPULAR GALEGO, representativa do noso quefacer teatral e clarificadora en canto a o uso exclusivo do noso idioma e á descentralización dos actos, que terán lugar mesmo no corazón da vila.<sup>501</sup>

A AC Abrente, pola súa parte, mostraría a súa adhesión á mostra do CCTG e anunciou<sup>502</sup> que a MTR seguiría o mesmo plantexamento que a MTPV. Desta maneira, a asociación de Ribadavia reuniríase pouco tempo despois con representantes dos principais colectivos galegos para elaborar en conxunto unha modificación nas bases da MTR; face á quinta convocatoria da mostra, incluíriase o seguinte punto:

---

<sup>497</sup> Lourenzo / Pillado 1987.

<sup>498</sup> «Por non ter ningunha subvención, vémonos na obriga de cobrar entradas, que serán todas a prezo fixo: 10 pesos» [BATFPM].

<sup>499</sup> Na MTPV participaron o TEATRO CIRCO con *O longo viaxe do capitán Zelta*, con dúas funcións no día 3 de xullo (a primeira nos Salesianos e a segunda no Colexio Vilar); TEATRO ANTROIDO con *As falcatrías do marqués Patacón* con dúas representacións nos días 5 e 6 (no Colexio dos Xesuítas, en Teis, e nos Salesianos); GT AURIENSE con *Unha vez foi o trebón* de Manuel María, con dúas funcións no día 7 (no Cinema Avenida); e GT CANDEA con *Metá e metá* de Xosé Agreló Hermo, con dúas representacións no día 10 (nos Salesianos).

No programa, impreso antes de confirmaren a súa presenza todos os asistentes (non se especificaban nel aínda os nomes dos membros das mesas redondas), estaba prevista a participación da AT VALLE-INCLÁN [Programa da «Mostra de Teatro Popular de Vigo», BATFPM].

<sup>500</sup> As mesas redondas celebráronse en días consecutivos (8 e 9) no Círculo Ourensán de Vigo, na rúa Venezuela; na primeira, dedicada ao teatro galego, participaron Xosé Agreló Hermo, Manuel María e Roberto Vidal Bolaño. Á segunda, sobre a normalización do noso teatro, asistiron como ponentes Maite Caramés, Dolores González Lorenzo e Francisco Rodríguez [LVG 09.07.1976].

<sup>501</sup> Programa da «Mostra de Teatro Popular de Vigo» [BATFPM].

<sup>502</sup> LVG 10.07.1976.

Participantes. Todos aqueles grupos que esteñan traballando e se comprometan públicamente a facelo, por un teatro popular e exclusivamente en idioma galego.<sup>503</sup>

Días despois, manifestando o seu rexeitamento a respecto da existencia de directrices unilaterais sobre o que debía ser o teatro galego, parte da dirección da II MTV (ESCOITADE, A FARÁNDULA, BOMBARDA e MÁSCARA 17) creaba a «Xuntanza do Teatro Galego»<sup>504</sup>, coa cal se propuña o seguinte:

[...] construír unha entidade que acolla e recolla a expresión total do teatro galego nise intre. Que seña auténticamente representativa de todo o sentir popular; non monocolor. Elitista, sectarista ou discriminatoria [LVG 15.07.1976].

Con efecto, o conflito lingüístico no teatro só se resolveu á custa da separación en blocos dos grupos segundo o idioma empregado e grazas ao traballo realizado polo CCTG para subsanar inconcrecións<sup>505</sup> e oportunismos. Alén diso, e malia ter xurdido dun conflito, a MTPV constituiría un dos mellores exemplos na historia do teatro galego da mobilidade e sintonía existente entre a maior parte dos colectivos<sup>506</sup> do país.

---

<sup>503</sup> Bases da «V Mostra de Teatro Galego de Ribadavia» [BATFPM].

<sup>504</sup> A «Xuntanza do Teatro Galego» elaboraría unha «Alternativa democrática encol do teatro galego» —que tamén asinaría HISTRIÓN 70— que propuña a posta en andamento dunha entidade verdadeiramente representativa do teatro galego para «recoñecendo a situación diglósica do país, [...] promover a reivindicación da lingua galega e a súa normalización». Porén, o documento recollía un punto polémico: «Tamén se deben ter en conta todos aqueles fenómenos, expresións e culturas vencelladas os intereses de Galicia, contaitar coiles pra facer unha cultura aberta e universal [...]» [LVG 15.07.1976].

Por todo isto, non podemos concordar con López Silva e Vilavedra [2002: 206-207] cando afirman o seguinte:

Os organizadores das mostras e xornadas viguesas, que aceptaron participar en debates e mesas redondas sobre a problemática do teatro galego, rexeitaron sempre a imposición de tipo asociativo, asinar manifestos, ou integrarse en organismos vinculantes, que os obrigasen a asumir compromisos que coidaban poderían limitar unha pluralidade estética, ideolóxica e lingüística que eles defendían como o seu obxectivo prioritario.

<sup>505</sup> Na súa crónica sobre os desencontros lingüísticos dos grupos de Galiza, Lourenzo [1977] sostiña que facer teatro galego era algo máis que facer teatro en lingua galega:

El punto de ruptura, el bilingüismo, llevó a otras consideraciones de carácter más profundo, entre las cuales, la función socioartística del teatro, las alternativas ideológicas, la conexión, en suma, del teatro gallego con otros esfuerzos culturales tendentes a liberarnos de ese largo proceso colonizador que en seguida planta sus picas allí donde brota una inquietud y se prepara una respuesta.

<sup>506</sup> En opinión de Manuel Lourenzo, en 1976 a maioría dos colectivos teatrais galegos desenvolvían as súas actividades no plano do amadorismo, sen consciencia da especificidade do seu traballo e sen achegar propostas teatrais coherentes; polo contrario, os grupos independentes mantiñan certa autonomía e

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

En resumo, facíase patente que na altura algo estaba a mudar. Un ano antes, Monleón [1975] mostraba os primeiros síntomas do que estaba por vir:

Durante algunos años, los grupos independientes se dividían entre los que trabajaban en gallego y quienes lo hacían en castellano. La situación, sin embargo, ha sufrido un cambio. Tranco y Esperpento, que representaban en castellano, han dejado de aparecer ante el público gallego. Los viejos grupos de cámara y ensayo conocen una profunda crisis. Y otros, como Ditea, de Santiago, o el Teatro Popular Keyzán, de Vigo, se han pasado de campo. [...]

Desde hace ya más de un año [...] no se ha ofrecido, salvando las giras veraniegas de las compañías profesionales, una sola representación teatral en castellano. Incluso los grupos independientes de otras regiones, que antes solían aprovechar una especie de «circuito marginal», han dejado de ir. [...]

El número de grupos que hacen –o quieren hacer– teatro en gallego ha, según se desprende de lo dicho, subido. [...] Los grupos Rosalía, de Santiago; Teatro Circo, de La Coruña; Antroido, de Santiago; Martín Códax, de Vigo, y el de Candeia de Noya figuran entre los más respetados...

E, nesa progresiva transformación do panorama teatral galego, a «Contra-Mostra» fora unha peza vital, como subliñarían tempo despois Dolores González Lorenzo e Xosé Luís Méndez Ferrín:

A ruptura producida entre os grupos bilingüistas e os grupos que conciben o Teatro en Galicia coma un servizo popular que escomenza polo uso permanente do idioma, culminou en Vigo e deu lugar ao nacemento dunha que promete ser vivaz e interesante mostra de Teatro Popular Galego, paralela e contraposta á oficializante mostra de Teatro Galego. Ista «contra-mostra» de Teatro Popular Galego ven sendo antes de todo, un aito de contestación, un fito de resistencia cultural [06.02.1977].

---

ofrecían unha alternativa de tránsito cara a un futuro teatro profesional de concepción socialista, imprescindible para a normalización do teatro [«Estructura teatral galega. Esquema xeral», BATFPM; datado en decembro de 1976].

Este informe, que o director do TEATRO CIRCO puña a disposición do CCTG, constaba de once apartados: «O teatro galego da posguerra. Breve reseña histórica»; «O idioma»; «A situación legal dos grupos de teatro»; «A situación económica. Independencia, mobilidade, profesionalidade»; «Infraestructura profesional»; «Táctica e contratáctica»; «Teatro Infantil»; «Os autores»; «As publicacións»; «Outros medios de comunicación: radio, televisión e cine» e «Investigación teatral».

### 5.3.24. «Biennale di Venezia» (1976)

A finais de xullo, días despois de finalizar a «Contra-Mostra», Manuel Lourenzo<sup>507</sup> era convidado a participar na «Biennale di Venezia»<sup>508</sup>, en cuxas conversas, baixo a epígrafe de «Teatro y Sociedad en la España de hoy», se porían sobre a mesa as incertezas do futuro en materia teatral. Juan Antonio Hormigón [1976b] daba conta do tratado no encontro italiano:

Se habló del papel del autor, de la necesidad de incorporar a la producción teatral la dramaturgia como actividad específica, del papel y responsabilidad de la crítica. Se abordaron la actividad de las compañías profesionales autogestionarias, aunque no se estudiaron ni sus contradicciones ni perspectivas. Se enunció un posible debate entre la necesidad de un teatro nacional-popular o un teatro de clase [...]. Se plantearon las realizaciones y la problemática de Galicia y Cataluña [...].

La *Biennale de Venezia* ha sido una plataforma para la cultura española de tendencia democrática, pero también, no lo olvidemos, un escaparate de nuestra realidad configurada en años de absurda autocracia y arbitrariedad dictatorial. Ese era el peligro. Tenemos demasiadas fisuras, insolidaridad y, en definitiva, falta de hábitos y prácticas propias de una sociedad constituída, para asumir con pleno acierto la responsabilidad que se nos viene a las manos. Una prueba de esta situación es la imposibilidad de redactar unas conclusiones articuladas y votado por unanimidad la discusión de un documento genérico.

---

<sup>507</sup> Dolores e Xulio González Lorenzo e Teté Elexpuru, do GT MARTÍN CÓDAX, acompañarían a Manuel Lourenzo e á súa dona, Montserrat Modia (membro do TEATRO CIRCO desde 1969).

<sup>508</sup> En 1976, a «Biennale di Venezia» celebrouse durante os días 28, 29 e 30 de xullo coa presenza de seis grupos españois e un italiano; a dirección correu a cargo de M.<sup>a</sup> Luisa Aguirre d'Amico e mais de Luca Ronconi.

Para alén de Lourenzo, acudiron ao encontro italiano Alfonso Sastre («Dramaturgia y teatro en el contexto español»), que presidiu os coloquios; Ricardo Doménech («Líneas generales del teatro español de la guerra civil hasta hoy»); Xavier Fàbregas («El teatro catalán»); Ricard Salvat («La dramaturgia catalana»); Nuria Espert («La elección del repertorio»); Lauro Olmo («Problemas de un autor»); Miguel Romero Esteo («Dificultades del autor dramático»); Juan Antonio Hormigón («La nueva crítica. Las puestas en escena de Valle-Inclán. Los estudios sobre Valle-Inclán»); Guillermo Heras («Nacimiento y desarrollo e importancia política de los grupos») e o GRUPO INTERNACIONAL DE TEATRO («De América Latina a España»). Tamén estaban convidados a pronunciar conferencias Pedro Altares («La experiencia de Cuadernos para el Diálogo») e Luis Iturri («El teatro en el País Vasco»), mais finalmente non poderían participar [Hormigón 1976b].

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

O director do TEATRO CIRCO lería en galego –feito que chamaría a atención de Fàbregas [1976]– *O teatro en Galicia*, unha crónica do avance do teatro galego desde a posguerra –parte do material que se publicaría tres anos máis tarde en *O teatro galego*, de Lourenzo e Pillado–.

### 5.3.25. Exposición «Nove anos de Teatro Circo» (1976)

A finais de agosto de 1976, o colectivo –nunha tentativa de resumir o labor desde a súa fundación e, ao tempo, axudar a financiar a compra do local que viría ser a sede da EDG– presentaba na Librería Lume<sup>509</sup> a exposición «Nove anos de Teatro Circo»<sup>510</sup> (con cartaces, fotografías, recortes de prensa, pezas de vestuario etc.).

Charo Barrio, Agustín Vega e Manuel Lourenzo falaban na inauguración dos momentos máis marcantes na traxectoria do TEATRO CIRCO:

Los propios miembros de Teatro Circo en la presentación de la exposición, analizaron públicamente su propia obra, y no siempre en términos elogiosos, reconociendo sus vacilaciones, sus fallos, sus dificultades. Y casi todo fue autocrítica, porque el público que preguntaba e intervenía no encontraba reproches que hacer, a pesar de que Manolo Lorenzo los estaba pidiendo. [...]

Teatro Circo se expuso ayer a la crítica pública. No se produjo. [...] No se puede juzgar la labor de Teatro Circo, a través de las mil circunstancias adversas en que se ha desenvuelto, por el cómodo expediente de esto me gusta y esto no [...] es más útil hacer recuento de todo lo válido que, en definitiva, han aportado a la creación de un auténtico teatro gallego, y construir, a partir de ahí, los criterios del trabajo futuro [EIG 09.11.1976].<sup>511</sup>

---

<sup>509</sup> Situada na rúa Fernando Macías n.º 3 da Coruña.

<sup>510</sup> EIG 26.09.1976.

<sup>511</sup> Consérvase en APML unha gravación da presentación en cassette.

### 5.3.26. «I Semá da Cultura Popular Galega» de Lavadores (1976)

Nos últimos días de setembro, cunha función d'*O longo viaxe do Capitán Zelta* dábase inicio á «I Semá da Cultura Popular» de Lavadores, en Vigo. Neste pequeno festival (que incluía dúas intervencións do mago Antón, unha mesa redonda á volta dos problemas da bisbarra viguesa, unha actuación da «Nova Canción Galega» e unha conferencia sobre temas económicos), a única presenza teatral correría a cargo do TEATRO CIRCO –anunciado no programa<sup>512</sup> como «Grupo da Coordinadora de Teatro Galego»– e de AVANTAR, do Carballiño, que levaría unha peza de guiñol para crianzas.

### 5.3.27. «Teatro nos barrios» (1976)

Varios colectivos galegos (BOMBARDA, MÁSCARA 17, TEATRO POPULAR COPE, A FARÁNDULA e ESCOITADE) organizaran a finais de agosto unhas «V Jornadas de Teatro de Vigo»<sup>513</sup> moi polémicas; nun momento en que o teatro galego, a pesar de ter atinxido certo volume, estaba falto de recursos, dedicábase un orzamento moi avultado –540.000 pts.<sup>514</sup>– a un encontro teatral de grupos de fóra de Galiza.

Como resposta ás xornadas vigesas, o colectivo de Lourenzo levaba adiante na Coruña –cunha pequena subvención de 60.000 pts. da Caixa de Aforros da Coruña e Lugo– o proxecto «Teatro nos barrios». Así, entre o 21 de novembro e o 18 de decembro de 1976, un ciclo teatral netamente galego en que participarían media ducia<sup>515</sup>

---

<sup>512</sup> Programa da «I Semá da Cultura Popular Galega» de Lavadores [BATFPM].

<sup>513</sup> Eis a listaxe das agrupacións que actuaron nas V JTV: CATERVA de Xixón (con *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla); o madrileño CIZALLA (con *Resistencia* de Edilio Peña); A-71 de Barcelona (con *Besties de mar* de Albee); o zaragozano TEATRO DE LA RIBERA (co espectáculo infantil *Pim pam pum*); TEATRO DEL MAR de Valencia (con *Las criadas* de Jean Genet); o madrileño-vigués LA PICOTA (con *Retrato de dama con perrito / Drama de la dama pudriéndose* de Luis Riaza); e OS BONECREIROS de Lisboa (con *Por estes santos latifundios*, colectivo do grupo).

José Monleón ofrecería unha conferencia sobre o teatro andaluz e proxectaríase un documental sobre as montaxes de LA CUADRA [Programa das «V Xornadas de Teatro de Vigo», BATFPM; FV 29.09.1976].

<sup>514</sup> Subvencionaron as V JTV entidades como a Caixa de Aforros, o Concello de Vigo e a Deputación Provincial de Pontevedra.

<sup>515</sup> Alén do TEATRO CIRCO –que representaría no 27 de novembro *O longo viaxe do Capitán Zelta* en Labañou–, en «Teatro nos Barrios» actuarían, a 5 de novembro, AVANTAR (con *Guiñol: teatro de*

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

de grupos do país: TEATRO CIRCO –con *O longo viaxe do Capitán Zelta*–, AVANTAR, ESCOITADE, A FARÁNDULA, CÍRCULO DE PERLÍO e GT CANDEA.

### 5.3.28. «IX Festival Santa Cecilia» de Betanzos (1977)

Dous días após o inicio de «Teatro nos barrios», o TEATRO CIRCO representaba en Betanzos *O longo viaxe do Capitán Zelta*, no transcurso do «VII Festival Santa Cecilia» que organizaba a Coral Polifónica da vila. O programa de actos –moi ecléctico– abríase coa montaxe coruñesa e, a seguir, entre o 24 de novembro e o 5 de decembro, terían lugar dous recitais –a cargo de Amancio Prada e do grupo Roi Xordo–, unha peregrinación ao sepulcro do Apóstolo Santiago, a proxección do filme *El gran Caruso* e un concerto da Coral Javier, da Coruña.

### 5.3.29. Festival da Sociedade Recreativa, Cultural e Deportiva de Sada (1977)

Outro dos eventos destacados na temporada d'*O longo viaxe do Capitán Zelta* foi un festival cultural galego organizado pola S.R.C.D. de Sada<sup>516</sup> a mediados de xaneiro de 1977; o acto –en que tamén estiveron presentes Miro Casabella, Uxío Novoneyra e Salvador García Bodaño– foi gravado por unha equipa da televisión francesa que traballaba en *Chove en Santiago, meu doce amor*, unha extensa reportaxe de Jean-Émile Jeanneson sobre a vida galega realizada na nosa lingua:

[...] é un intento de retratar a Galicia real, e de ahí o seu achegamento o mundo rural e mariñeiro, a panorámica cultural e económica, o ensino, a emigración,

---

*bonecos*, en Riazor); a 11 do mesmo mes, ESCOITADE (con *Historia dunha reconquista contada á miña maneira*, representada no Barrio das Flores); 28 de novembro, A FARÁNDULA (con *Burla e realidade de Sancho*, nos Mallos); a 4 de decembro, CÍRCULO DE PERLÍO (co *Círculo de tiza caucasiano*, en Monte Alto); e a 18 de decembro, GT CANDEA (con *Metá e metá*, na Agra do Orzán) [P.J.A. 20.11.1976].

<sup>516</sup> A 15.01.1977 [APML].

etc. [...] o primeiro reportaxe destas características que un equipo de televisión recolle íntegramente en galego [LVG 13.01.1977].<sup>517</sup>

### 5.3.30. «II Ciclo de Teatro Galego» da Coruña (1977)

Pouco despois, entre finais de xaneiro e comezos de febreiro<sup>518</sup>, desenvolveuse, baixo a dirección do GT O FACHO e do TEATRO CIRCO e en colaboración con varias asociacións de veciños<sup>519</sup>, o «II Ciclo de Teatro Galego» da Coruña, de entrada pública. No evento –que recollía o espírito da MTPV de catro meses atrás– participarían os grupos organizadores<sup>520</sup> e colectivos como TEATRO ANTROIDO e GT CANDEA<sup>521</sup>.

Para alén de representacións, o «II Ciclo de Teatro da Coruña» ofrecía dúas mesas redondas: «O artellamento dos grupos teatrais galegos»<sup>522</sup> –a cargo de Roberto Vidal Bolaño, Xosé Agrelo Hermo e Amparo Gómez Cores– e «A programación dos grupos teatrais galegos» –con Euloxio R. Ruibal, Xosé Manuel Martínez Oca e representantes do GT O FACHO e AT VALLE INCLÁN–. A prensa fíxose eco das ponencias da primeira mesa:

---

<sup>517</sup> A equipa, formada por oito persoas, desprazouse a Galiza durante mes e medio para realizar un documental en cor de máis dunha hora de duración cuxo título recollía un verso galego de García Lorca; para alén de filmar o acto de Sada, o grupo francés tirou imaxes en diferentes puntos das provincias de Lugo (Bretoña, Viveiro) e A Coruña (Fisterra, Santiago, A Coruña, Ferrol). Entre os persoeiros gravados estarían Ánxel Fole e a Antonio Fraguas –que escenificarían contos galegos–, Ramón Piñeiro, o cóengo Xesús Precedo e Xosé Manuel Beiras Torrado [LVG 21.02.1977].

<sup>518</sup> Nesta altura, exactamente no día 13, Lourenzo pronunciaba a palestra «Sobre un novo Teatro Popular e Galego» após unha función d'*O longo viaxe do Capitán Zelta* no Instituto Feminino de Ferrol.

<sup>519</sup> Concretamente as do Barrio das Flores, Bens, Atochas-Montealto e Labañou-San Roque-Zona Escolar [LVG 10.02.1977].

<sup>520</sup> O GT O FACHO abriu o ciclo, a 29 de xaneiro, con *O Cantar dos Cantares ou Galicia 1948* de Blanco Amor, cunha representación no Barrio das Flores [LVG 22.02.1977]. Alén do espectáculo, o GT O FACHO ofrecería un recital de poemas de Ramón Cabanillas [EIG 28.01.1977].

O TEATRO CIRCO actuaría con *O longo viaxe do Capitán Zelta*, na Asociación de Veciños das Atochas-Montealto a 25 de febreiro –a pesar de no programa estar anunciado para o día 18– [LVG 11.02.1977 e 18.02.1977].

<sup>521</sup> TEATRO ANTROIDO representou a 5 de febreiro *Amor e crimes de Xan o Panteira* en Bens. Pola súa parte, o colectivo noiés escenificou, perante un público de máis de catrocentas persoas, *Metá e metá*, de Agrelo Hermo, no Fogar Calvo Sotelo; a función, realizada no día 19 de febreiro, foi organizada pola Asociación de Veciños de Labañou-San Roque-Zona Escolar [LVG 16.02.1977].

<sup>522</sup> A mesa celebraríase no local da AC O Facho a 11.02.1977.



## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Iniciouse coa intervención de Roberto Vidal Bolaño [...], quen se refireu ao artellamento dos grupos a nivel creativo, facendo referencia aos modos de produción nos que se encadran os grupos teatrais galegos e as conseguíntes dificultades que o capitalismo operante ofrece. Falóu deseguido do traballo colectivo nos grupos e dos atrancos que ese quefacer socializado ten nas circunstancias actuais. A inestabilidade dos grupos pode nalgũa medida ser unha consecuencia da inadecuación do método de creación colectiva empregado e das características dos membros que compoñen cada grupo, sendo ao seu xuício a mobilidade dos membros unha das máis acusadas. Dixo, en último termo, que é urxente a necesidade de modificar o contexto no que se desenrolan as esperiencias do teatro galego hoxe.

Amparo Gómez [...] tratou en segundo lugar o tema referente aos aspectos técnicos no artellamento de un grupo de teatro. Logo de se referir aos pasos previos da legalización, cheos de atrancos, no caso de ser o grupo unha sociedade independente, refiréuse á mecánica a seguir para a elección do texto, visado de censura, estudio do texto elixido e censurado, así como os aspectos do montaxe, como son o espazo escénico, a indumentaria, luminotecnica, música, si a hai, e coreografía. No referente á representación espuxo os pasos necesarios pra unha preparación previa axeitada como son a publicidade, as relacións públicas, os permisos de representación, os desplazamentos e os elementos necesarios para toda representación (rexidor, técnicos, actores...) moitos deles executados por unha mesma persoa. Rematou sinalando as carencias que hoxe existen en actividades complementarias para un bó funcionamento como son cursos, conferencias, mesas redondas, seminarios, investigación...

Intervéu en último termo Xosé Agrelo Hermo [...], que falou sobre o teatro feito nunha vila, relatando unha serie de esperiencias vividas en Noia e arredores sobre o feito teatral galego. Fixo fincapé nas dificultades que unha vila ofrece para poder artellar calesquer actividades de tipo cultural, xurdindo ás veces iniciativas que cristalizan en realidades como é o caso do grupo «Candea» [...]. Logo de contar unha serie de experiencias realizadas con nenos nunha escola e de resaltar a importancia que o teatro infantil pode ter na normalización e na lingua, iniciouse un animado coloquio cos asistentes que enchían o local de «O Facho» [LVG 12.02.1977].

### 5.3.31. «Seminario “El Teatro Español durante el Franquismo”» do Instituto Alemán de Madrid (1977)

Para pór un punto e final a toda unha época, o Seminario de Teatro do Instituto Alemán de Madrid resolveu dedicar entre o 21 e o 31 de marzo de 1977 unhas xornadas ao estudo de «El Teatro Español durante el Franquismo».

O encontro, dirixido por Juan Antonio Hormigón, constou de nove sesións, nas cales se desenvolveron dez palestras<sup>523</sup>, tres mesas redondas<sup>524</sup> e un espectáculo experimental<sup>525</sup> da «Escuela de Arte Dramático» dirixido por Alberto Ure [Hormigón 1977]. Como ponente da última das mesas, dedicada a «El teatro de las nacionalidades», o director do TEATRO CIRCO retrataría pormenorizadamente o marco político e sociocultural que envolvera o traballo dos grupos galegos durante a ditadura.

### 5.3.32. «V Mostra de Teatro Galego » de Ribadavia (1977)

Na «V Mostra de Teatro de Ribadavia»<sup>526</sup> –celebrada do 14 ao 22 de maio de 1977– introduciríanse algunhas modificacións<sup>527</sup>, falaríase longamente do noso teatro<sup>528</sup>

---

<sup>523</sup> «Teatro, historia y comunicación», por Genaro Taléns; «Marco y estructura», por Juan Antonio Hormigón; «El teatro de la derecha», por José Monleón; «Hacia un teatro democrático», por Ricardo Domnech; «El espectáculo teatral durante el franquismo», por Carlos Gortari; «Cuarenta años de evolución escenográfica», por Francisco Nieva; «El espectáculo operístico», por Rafael Pérez Sierra; «La crítica teatral durante el franquismo», por José María Rodríguez Buzón; «Del teatro universitario al teatro en la Universidad», por César Oliva; e «Del teatro independiente a las compañías autogestionadas», por Antonio Andrés [Programa do «Seminario “El Teatro Español durante el Franquismo”», BATFPM; EP 18.03.1977].

<sup>524</sup> Na primeira mesa redonda, dedicada a «Los oficios teatrales», interviñeron Ramón Gil Novales, José María Morera, Enriqueta Carballeira e Juan Antonio Cidrón; na segunda, titulada «El teatro en televisión», contou coa presenza de Vicente Parra, Juan Antonio Hormigón, Alfredo Castellón e Carlos Muñiz; e na última sesión, desenvolvida baixo o título de «El teatro de las nacionalidades», tomaron a palabra Ricard Salvat, Manuel Lourenzo e Luis Iturri [Programa do «Seminario “El Teatro Español durante el Franquismo”», BATFPM; EP 18.03.1977].

<sup>525</sup> *Historia de los Arraiz* de Hermógenes Sainz.

<sup>526</sup> López Silva e Vilavedra [2002] non recollen a presenza da improvisada *Montaxe Teatro Circo* na V MTR, incluíndo, aliás, *O longo viaxe do Capitán Zelta* na táboa dos espectáculos presentados nesa edición. Para alén diso, acrecentan o GT TRALLA –con *Laudamuco, señor de Ningures*, de Roberto Vidal Bolaño– á nómina de colectivos presentes nesta mostra.

<sup>527</sup> Para alén de contemplar por vez primeira a edición da peza seleccionada no CTR, a organización da VMTR restrinxía a participación aos colectivos que traballasen exclusivamente en galego [Lourenzo 1977].

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

e retomaríanse as demandas en relación á desexada mudanza de rumbo na política teatral e, consecuentemente, nas condicións de traballo dos colectivos:

Como xa se dixo en Ribadavia, «unha normalización pro noso teatro pasa, necesariamente, pola profesionalización». Unha profesionalización que significa o establecemento dunha política galega de protección oficial e de subvencións os grupos, para que podan vivir do seu traballo ca suficiente dignidade profesional; para que non quede todo abandonado á improvisación e ás boas vontades [Núñez 1977d].

Nesta liña, redixiríase un documento en que se propugnaba a creación de centros de capacitación teatral e asociacións laborais autoxestionadas e, aínda, recolleríanse sinaturas de adhesión.<sup>529</sup>

Esta mostra –para a que se preparara un espectáculo *ad hoc*, a *Montaxe Teatro Circo*, pois a morte de Felipe Sánchez Arana impedira continuar con *O longo viaxe do Capitán Zelta*– sería a última á cal o grupo de Lourenzo concorrería. Así, chegada a convocatoria da «VI Mostra de Teatro Galego de Ribadavia»<sup>530</sup> (do 17 ao 25 de xuño de 1978), o colectivo coruñés recusaría o convite da AC Abrente; sospeitábase que as formacións xa profesionalizadas na altura (TROULA e TEATRO ANTROIDO) cobrarían por acudir á VI MTR e cuestionábase, entre outras cousas, a falta de selección<sup>531</sup> previa das montaxes.

---

<sup>528</sup> A 15.05.1977 realizouse unha mesa redonda sobre teatro galego coa participación de Roberto Vidal Bolaño, Xosé Manuel Martínez Oca e Ernesto Chao; no día seguinte, Lourenzo pronunciaría unha conferencia titulada «Apuntes para unha historia do teatro galego» [EIG 15.05.1977; LVG 15.05.1977].

<sup>529</sup> LVG 17.05.1977.

<sup>530</sup> López Silva e Vilavedra [2002] inclúen erradamente o espectáculo *Os vellos non deben de namorarse* –que atribúen, ademais, á «Escola Dramática Galega e Teatro Circo»– na táboa correspondente á VI MTR; mesmo reproducen unha fotografía desta montaxe.

Manuel Lourenzo non podería recoller o premio do CTR pola súa *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Auto para políticos e música* [Marcus 1978].

<sup>531</sup> Camilo Valdeorras [1978] facíase eco das críticas verquidas sobre a AC Abrente en relación á non discriminación de participantes en relación á súa calidade; alén diso, facía referencia á «sorprendente ausencia» do TEATRO CIRCO e do GT O FACHO na VI MTR.

Este non foi un exemplo isolado das diferenzas existentes entre a asociación ourensá e os grupos de teatro ao longo do tempo; porén, as disensións máis agudas entre uns e outros terían lugar a mediados de 1980, por mor dos criterios de subvención das MTR [Lourenzo 1980b].

### 5.3.33. «Ciclo de Teatro Galego na Praza das Bárbaras» da Coruña (1977)

A «III Mostra de Teatro Galego de Vigo»<sup>532</sup>, que decorreu entre 1 e 29 de xullo de 1977, sorprendería o TEATRO CIRCO no medio da preparación do que viría ser o seu último espectáculo, *Os vellos non deben de namorarse*; por tanto, o grupo non podería acudir á cita viguesa –que, a pesar da súa precariedade económica<sup>533</sup>, se desenvolvería con moito éxito–.

Porén, dous días antes de rematar a III MTV, o TEATRO CIRCO, integrado nunha «Plataforma Galega da Cultura» da Coruña, colaboraba nun encontro de teatro galego creado por iniciativa da «Comisión Municipal de Festas» do Concello –a cal, por primeira vez, contaba coa participación de doce asociacións de veciños–. O «Ciclo de Teatro Galego na Praza das Bárbaras» desenvolveríase na Cidade Vella ao longo de catro días –27 e 29 de xullo e 1 e 2 de agosto– e reuniría catro colectivos: TROULA, con *O velorio* de Francisco Taxes; TEATRO EXPERIMENTAL TESPIS, con *Testemuño* –unha montaxe do grupo–; o TEATRO CIRCO, con *Os vellos non deben de namorarse*; e TEATRO ANTROIDO, con *Laudamuco*<sup>534</sup>, *señor de Ningures* de Roberto Vidal Bolaño.

Tratábase, máis unha vez, de abrir o teatro galego a toda a cidadanía:

---

<sup>532</sup> Nesta mostra, promovida por BOMBARDA, MÁSCARA 17, TEATRO POPULAR COPE, SAUDADE, TEATRO POPULAR KEYZÁN, A FARÁNDULA e ESCOITADE, actuaron en diferentes barrios de Vigo os seguintes colectivos: a día 1, TEATRO POPULAR KEYZÁN (con *Polínice* de Enrique Ablanedo e Maximino F. Queizán) no Auditorio da Caixa de Aforros de Vigo; no día seguinte o TCE DITEA (con *Almas mortas* de A. Vilar Ponte) na Caixa de Aforros de Vigo e no Teleclub de Valadares; nos días 1 e 4, o grupo TPG da Asociación Xuvenil de Teis (co *Romance de Micomicón e Adhelala* de Blanco Amor) no Colexio Bella Vista de Teis e na Caixa de Aforros de Vigo; a día 5 SAUDADE de Matamá (con *O ferreiro de Satán* de Manuel Varela Buxán) na Escola Carrasqueira de Coruxo, coa colaboración do Teleclub de Coruxo e a Asociación de Pais de Alumnos; a día 6, a portuguesa COOPERATIVA DE COMEDIANTES «RAFAEL DE OLIVEIRA» (con *Hestórias con grades* do arxentino Oswaldo Dragún) nos días 7 e 8; A FARÁNDULA (con *O catecismo do labrego* de Lamas Carvajal) na Caixa de Aforros e no Grupo Escolar de Matamá; e nos días 8 e 9, ESCOITADE (con *As portas pechadas* de J. F. Dicenta) na Caixa de Aforros de Vigo e no Instituto de Coia. A «III Mostra de Teatro Galego de Vigo» finalizaría nos días 9 e 10 coas representacións do *Paco Pixiñas* polo GT O FACHO na Caixa de Aforros de Vigo e na Sala Kuwait de Lavadores [Programa da «III Mostra de Teatro Galego de Vigo», BATFPM; LVG 01.07.1977, 05.07.1977; Núñez 1977a, 1977b, 1977c, 1977e].

<sup>533</sup> A «III Mostra de Teatro Galego de Vigo» recibiu pequenas axudas económicas do Concello, da Caixa de Aforros de Vigo e da Deputación –que faría unha achega simbólica de 25.000 pts.–; por outra parte, herdaba un déficit de 100.000 pts. da 1.<sup>a</sup> edición, a MP.

Alén diso, o «Ministerio de Información y Turismo», do cal se esperaba medio millón de pesetas tras as xestións realizadas xa no ano anterior, non colaborou coa mostra e preferiu conceder enormes subvencións a encontros realizados en varias cidades mediterráneas.

<sup>534</sup> A encenación aparecía referenciada na imprensa como *Laudamuco, un home de ningures*.

## 5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

Falan algúns estudosos do Teatro Galego da necesidade urxente que ten iste de atopar novos camiños e horizontes tras a etapa que escomenza nos anos 60, e na cal faise un traballo sensibilizador, descubridor de novos públicos, despertando así o interés dun certo público pró teatro galego; un público activo e importante que hoxe, xa, busca algo máis. Trataríase de que o feito teatral galego, inserto na construción dunha cultura popular galega, escomenza xa a perdelo [sic] carácter resistencialista, e deixar de ser así un fenómeno pecho e restrinxido ás vangardas intelectuales galegas [EIG 23.07.1978].

### 5.3.34. «Asemblea do Teatro Galego» (1977)

Unha vez gañada a batalla do idioma con grande esforzo<sup>535</sup>, o «Centro Coordinador do Teatro Galego» abandonou as súas actividades e deu paso, xa en 1977<sup>536</sup>, a unha «Asemblea do Teatro Galego» (ATG) en que estarían representados un bo número de colectivos –entre eles, o TEATRO CIRCO–<sup>537</sup>.

O novo voceiro do colectivo teatral do país estruturouse en tres mesas (teatro profesional e paraprofesional, teatro amador e teatro no ensino), cunha coordinadora de dous membros por cada unha das mesas, e marcouse tres obxectivos fundamentais:

- Presentar alternativas cara a profesionalización.
- Creación de escolas de arte dramático.
- Abrir novas canles de representación [LVG 11.10.1977].

Para alén das súas funcións executivas, a ATG herdaría do desaparecido CCTG o seu carácter reivindicativo, que se poría de manifesto, por exemplo, na protesta en

---

<sup>535</sup> López Silva e Vilavedra [2002] apuntan datos que testemuñan certa fraqueza interna no CCTG: a desobediencia aos estatutos da organización por parte dun dos seus membros, o A FARÁNDULA, en relación ao uso exclusivo do galego no teatro –desobediencia que acabaría coa expulsión do colectivo–; ou o agromar de organizacións alternativas lideradas por ESCOITADE, BOMBARDA, MÁSCARA 17 e o propio A FARÁNDULA.

O problema non era só lingüístico, mais tamén político: a pugna do comunismo co nacionalismo, da flutuación co compromiso etc.

<sup>536</sup> A reunión fundacional da ATG tivo lugar en Compostela a 09.10.1977.

<sup>537</sup> Segundo Vilavedra [2003], a ATG estaba formada por quince grupos. Porén, tanto Camilo Valdeorras [1978] como M.<sup>a</sup> Antonia F. Sainz [1978] cifran en vinte e cinco o número dos colectivos integrados na ATG un ano após a súa fundación.

1978 contra unha campaña de representacións en español a cargo da compañía teatral de José Luis Pellicena<sup>538</sup> que a «Dirección General de Desarrollo Comunitario» –dependente do Ministerio de Cultura– pretendía realizar por vilas e aldeas de Lugo e Ourense para potenciar a aparición de grupos teatrais. A ATG acusaría a Administración de ignorar e desprezar o traballo dos colectivos galegos e a realidade lingüística do público ao cal a campaña estaba dirixida; e, aliás, argumentaría que Galiza dispuña dunha estrutura teatral que permitía acometer desde dentro e con maior eficacia un proxecto deste teor. En palabras do TEATRO CIRCO:

Calquera plan que se realice na nosa terra ten que ter en conta a estrutura sociolingüística do país, a existencia dun número suficiente de grupos teatrais galegos organizados para cubrir unha campaña de teatro axeitada ás necesidades derivadas de tal estrutura; que só os galegos estamos lexitimados para saber e decidir o que máis nos convén, e que ese pretendido «despregue cultural» que se quere promover xa hai tempo que está en marcha, a pesares dos atrancos postos ó teatro e á cultura galega en xeral por toda sorte de organismos administrativos estatáis [LVG 05.08.1978].

Tras este episodio, unha vez consagrada a normalidade no ámbito teatral do país –superáranse a maior parte das diferenzas ideolóxicas, lingüísticas e de compromiso existentes entre os grupos– e tras varias accións<sup>539</sup> puntuais, a ATG desaparecería<sup>540</sup>.

### 5.3.35. «X Festival Internacional de Teatre de Sitges» (1977)

Un mes e medio despois da súa estrea, *Os vellos non deben de namorarse* chegaba ao «X Festival Internacional de Teatre de Sitges» (celebrado do 14 ao 23 de

---

<sup>538</sup> Estaba previsto que Pellicena levase a Galiza unha obra de Lope de Vega con dramaturxia de Rafael Alberti [Fernández Sainz 1978].

<sup>539</sup> Vilavedra [2003] fai referencia á redacción, por parte da ATG, dunha proposta sobre o teatro galego dirixida á Xunta de Galicia en 1978 e dunha carta de protesta contra a represión exercida sobre varios membros da organización teatral nunha manifestación de apoio a ELS JOGLARS.

<sup>540</sup> Lourenzo e Pillado [1987: 22] datan a desaparición da ATG en 1978; Vilavedra [2003], pola súa parte, sitúa o fin da organización teatral no ano seguinte.

5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

outubro de 1977), onde, alén de varias mesas redondas<sup>541</sup>, habería espectáculos<sup>542</sup> de temática variada –con predominio dos sociopolíticos, con intención crítica– en todas as linguas peninsulares. Neste encontro, o TEATRO CIRCO sería o único representante de Galiza e do teatro galego.

### 5.3.36. «IX Festival Santa Cecilia» de Betanzos (1977)

A mediados de novembro, *Os vellos non deben de namorarse* entraba no programa<sup>543</sup> do «IX Festival Santa Cecilia» de Betanzos; o festival, en que o grupo participara un ano antes, incluía nesta edición unha exposición de óleos, dous concertos de música clásica e popular (a cargo da Orquestra de Cámara de Vigo e da Coral Polifónica do Liceo de Noia), un recital de Miro Casabella, unha misa en galego na honra de Santa Cecilia –patroa dos músicos– e un concurso literario xuvenil.

---

<sup>541</sup> Desde as páxinas de *El Correo Catalán*, Neus Aguado [1977] informaba a respecto dos temas tratados nas mesas redondas –que tiveron lugar nos días 17, 18 e 19 de outubro no Saló D'Or de Maricel–: «La situación del teatro en el Estado Español y en Portugal» (coa participación de, entre outros, José Monleón, Xesús Alonso, Joaquín Morillo, Lauro Olmo, Alberto Omar, Edilio Peña, Carlos Porto, Armonía Rodríguez, Ricard Salvat e Rodolf Sirera); «La situación del teatro al Principat de Catalunya i Països Catalans» (con Carla Christie, Jordi Teixidor e varios representantes da sala Villarroel, da «Federación de Teatros del País Vasco», do TEATRE LLIURE etc.); e «El teatro en Latinoamérica».

Á marxe dos xa citados, asistiron tamén Pep Albanell, Blanca Álvarez, Augusto Boal, Alex Broch, Antonio Buero Vallejo, Pilar Enciso, Antonio Gala, Màrius Gas, Carlos Giménez, Francisco Larraínzar e Enrique Llovet [ECC 13.10.1977].

<sup>542</sup> Alén do TEATRO CIRCO, estiveron presentes en Sitges os seguintes grupos: RAJATABLA (*Señor Presidente*, a partir da novela de Miguel Ángel Asturias) e NUEVO GRUPO (*Los pájaros se van con la muerte* de Edilio Peña) de Caracas; LEBREL BLANCO de Pamplona (*Carlismo y música celestial* de Francisco Larraínzar e *La puñeta* de Jorge Díaz); a ESCUELA DE MIMO CONTEMPORÁNEO de Arxentina (*La inundación*, obra colectiva); BUENOS AIRES (*Crónica de un secuestro* de Mario Diamant), un colectivo formado por arxentinos residentes en Barcelona; A BARRACA de Portugal (*Barraca contra Tiradentes* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e *Histórias de fidalgotes e alcoviteiras, pastores e judeus, mariantes e outros tratantes, sem esquecer suas mulheres e amantes*, sobre textos de Gil Vicente e Angelo Beolco); COMPANYIA TEATRE GENT de Barcelona (*Guinyol i quimera de la ciutadana neurótica* de Pep Albanell); CELOBERT de Valencia (*Plany en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera); AKELARRE de Bilbao (*Irrintzi* de Luis Iturri); FORNOVI de Madrid (*Martes craso de Carnaval* de Eduardo de Benito); CARROUSEL PEQUEÑO TEATRO de Cádiz (*Misa negra y requiem de sublevados* de Joaquín Morillo); TESPIS PEQUEÑO TEATRO de Málaga (*La danza de la muerte* de August Strindberg); e GRUPO TAIGA das Illas Canarias (*Sé que no son pulgas ni gusanos* de Alberto Omar) [LV 12.10.1977; ECC 13.10.1977].

<sup>543</sup> Programa do «I Festival Santa Cecilia» [APML].

### 5.3.37. «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela

Cunha actuación no Colexio La Salle de Santiago de Compostela a 22 de abril de 1978<sup>544</sup>, dentro do «Ciclo de Teatro Galego»<sup>545</sup> da Aula de Teatro da USC, o TEATRO CIRCO puña o colofón a toda a súa carreira gañando o «Premio ao Mellor Espectáculo do Ano».

A organización do ciclo compostelán instaurara por primeira vez dous premios para a temporada 77-78: un, destinado a impulsar os traballos de recuperación de textos e materiais que tivesen relación con actividades teatrais ou parateatrais –que iría parar á recién constituída «Escola Dramática Galega»<sup>546</sup>–; e outro, de 50.000 pts., dirixido a recoñecer o traballo «a un dos grupos que ó longo da campaña anual teñan feita unha representación na Aula»<sup>547</sup>.

Entre os dez colectivos participantes no encontro –público e gratuito–, o xuri<sup>548</sup> (formado por Miguel Pérez Romero, Xoaquín García Marcos, Anxo Rei Ballesteros, Mauro Fernández Rodríguez, Camilo Valdeorras e, como secretario –sen dereito a voto– Miguel Anxo Gómez Segade) fallaría<sup>549</sup> –tendo en conta tamén a opinión do público, reflectida nas respostas dadas a un cuestionario– a favor da montaxe do TEATRO CIRCO; de cinco votos, tres serían para *Os vellos non deben de namorarse* e un para *O velorio* de TROULA –un quinto membro do xuri optara por deixar deserto o premio, aínda que concedendo accésits aos mellores espectáculos–.

No acto de entrega de premios, o profesor Carvalho Calero<sup>550</sup> insistiría na importancia de que a Universidade apoiase firmemente o teatro galego e o xuri

---

<sup>544</sup> EIG 22.04.1978.

<sup>545</sup> Non era a primeira vez que o TEATRO CIRCO participaba neste ciclo; xa o fixera con *Zardigot* (a 12.04.1975), *Macbeth* (15.05.1976) e *O longo viaxe do Capitán Zelta* (19.11.1976).

<sup>546</sup> Premiaríase un traballo sobre o Entroido de Merza (Pontevedra) realizado pola equipa de investigación da EDG [EIG 28.06.1978].

<sup>547</sup> EIG 01.03.1978.

<sup>548</sup> EIG 10.06.1978; LVG 10.06.1978.

<sup>549</sup> Xunto con *Os vellos non deben de namorarse* e *O velorio*, tamén pasaran a primeira criba *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas* da EDG e *Memorias de mortos e ausentes* do OBRADOIRO DE APRENDIZAXE TEATRAL ANTROIDO.

<sup>550</sup> EIG 28.06.1978.



5. Actividades paralelas do TEATRO CIRCO: formación, investigación, divulgación e promoción de iniciativas teatrais

aproveitaría a ocasión para solicitar que, a partir dese momento, o ciclo non tivese un carácter competitivo –iniciativa que os grupos presentes no acto apoiarían–.

## **6. TRASLACIÓN DO TEATRO CIRCO A UN ÁMBITO PROFESIONAL**

### **6.1. Do TEATRO CIRCO á ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA**

Desde moi cedo, o TEATRO CIRCO foi consciente das enormes carencias da escena galega e das paupérrimas condicións de traballo dos colectivos –poucos, con formación insuficiente e escasa mobilidade–. En 1971 o seu director pintaba a grandes trazos un panorama desolador:

Hoxe non temos unha Escola Dramática Galega, nin teatros-studio, nin de cámara, nin dos chamados «teatros independentes», que actúen e que falen en galego; e moito menos unha compañía profesional [...]. Por outra banda, [...] unha economía que ésa sí que é «independiente» á forza; locais de traballo e un mínimo de material humano medianamente preparado pra iniciar as investigacións; desconocemento da fala por un sector que se chama progresivo; dificultade pra espallar o teatro polas aldeas e polas vilas [Lourenzo 1971c: 27].

Neste contexto, comezou a tomar forma no grupo un ambicioso proxecto: a creación dunha escola-laboratorio que, por un lado, funcionase como un centro de formación e experimentación e que, por outro, conferise a estabilidade necesaria para o TEATRO CIRCO ser verdadeiramente actuante na esfera teatral galega. E para levar a cabo este proxecto, o colectivo precisaba profesionalizarse, deixando atrás definitivamente o estreito molde do teatro amator<sup>551</sup> en que con frecuencia se encaixaba o labor das agrupacións independentes.

Con efecto, a profesionalización facilitaba, en primeiro lugar, a dedicación plena ao traballo teatral, garantindo continuidade e perfeccionamento progresivo; e, en segundo lugar, supuña expandir o radio de acción do colectivo, aumentar a súa presenza na sociedade e gañar en liberdade de movementos, o que redundaría no levantamento dun teatro verdadeiramente popular –descentralizado e economicamente accesíbel–:

---

<sup>551</sup> O teatro independente foi, por definición, radicalmente distinto do teatro amator; o primeiro obedecía a un proxecto político e cultural, polo que significaba un constante enfrontamento coa ditadura e co teatro dominante, e, á diferenza do teatro amator, precisaba dunha base económica que lle permitise sobrevivir e crecer autonomamente.

## 6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional

Trabajan, en el Teatro Circo, diez actores, cuya ambición constante es alcanzar la profesionalización –no se entienda comercialización– de su trabajo, por un teatro gallego crítico, asequible y de auditorio amplio [Lourenzo 1970d].

Se ben xa se comezara a explorar a vía profesional<sup>552</sup> en 1972, non foi até o ano seguinte –uns días antes de comezar a «I Mostra de Teatro de Ribadavia»– cando o TEATRO CIRCO tentou legalizarse, sen conseguilo, inscribíndose no «Registro Nacional de Teatros de Cámara y Ensayo y Agrupaciones Escénicas no Profesionales»<sup>553</sup> [ver 3.3.3.1.]; este sería o primeiro dunha longa serie de atrancos que, grazas á súa sona de contestatario, o grupo sufriría.

Non obstante, e a pesar do intento fallido de cadastramento no rexistro estatal, a celebración da I MTR produciu nos componentes do grupo a sensación de non saberse sós, o que lles deu novas forzas para insistiren na demanda de profesionalización, conectada coa reivindicación de escolas de Arte Dramática en Galiza:

[...] en el camino de la necesaria investigación y de la formación de un estilo, se hace también necesaria la existencia de una Escuela de Arte Dramático, a partir de la cual el teatro autóctono se potenciase al máximo. Escuela y grupos, por supuesto, que desarrollen su actividad en la esfera de la libertad creadora, sin estrecheces mentales impuestas [EIG 10.06.1973].

Uns meses despois, Luís Seoane facíase eco en *La Voz de Galicia* das ansias de estabilidade do colectivo, recollendo as palabras de Lourenzo:

Para Galicia, di él mesmo, trata de «conquerir un teatro universal, ao traveso dun proceso descentralizador». Para elo tenta de formar actores, estrenar autores galegos, etc. «Eu pretendo, resume, a creación dun teatro estable, popular, sólido artística e economicamente». Nós matinamos que M. Lourenzo, traballando arreo, non dabondo promocionado como se di, é un dos mais outos valores intelectuaes da Galicia de hoxe [LVG 23.09.1973].<sup>554</sup>

---

<sup>552</sup> Tal e como fica de manifesto nunha carta dirixida polo TEATRO CIRCO a Ricard Salvat, con data de 09.09.1972 [BATFPM].

<sup>553</sup> A instancia de solicitude foi rexistrada a 12.05.1973.

<sup>554</sup> Tanto o texto como o deseño foron reproducidos en Braxe / Seoane 1996: 176-177.

No ano seguinte, en 1974, a bonanza económica xerada polo espectáculo de Araúxo e polo *Zardigot* repercutiu nun avance cualitativo nos propósitos do TEATRO CIRCO, que comezaron a tomar un novo rumbo. O colectivo necesitaba legalizarse, mais non baixo calquera figura administrativa; nunha carta dirixida ao presidente da RRIA, Lourenzo declaraba que «no nos interesa solicitar nuestra inscripción en el registro de grupos de Cámara y Ensayo, ya que eso no nos reportaría ninguna ventaja, y sí el inconveniente de ver limitado el número de nuestras representaciones»<sup>555</sup>. Alén diso, en xuño o TEATRO CIRCO solicitaba<sup>556</sup> á «Escuela d'Art Dramàtic Adriá Gual» os seus estatutos para tomar como modelo e, pouco despois, nunha reunión celebrada o 28 de agosto, aprobaba un «Proyecto de organización de réxime interno pra empezar a rexir a partir do 1.º de outubro de 1974 deica se constituír oficialmente a Escola Dramática Galega»<sup>557</sup> [Biscaíño 2007].

Un ano máis tarde, o TEATRO CIRCO –moi reforzado tras a experiencia de *Macbeth* no Teatro Colón e o conato profesionalizador que supuxo no verán de 1975 o breve episodio de POLEGAR [ver 4.10.]– manifestaba a súa intención de continuar a traballar na liña trazada, deixando patente que a súa máxima aspiración era «Crear una Escuela de Teatro Gallego»<sup>558</sup>, unha «escuela de teatro de Galicia que se montará a pesar de todo»<sup>559</sup>, e avanzar cara á profesionalización:

Lo que se necesita es un teatro estable. [...] Para que los grupos tengan la posibilidad de trabajar profesionalmente durante toda la temporada. Esto puede lograrse a base de un teatro municipal, por ejemplo. Nosotros estamos trabajando en régimen de teatro independiente. De cien representaciones que ofrecemos casi todas se celebran en distintos lugares y no son continuadas. Por

---

<sup>555</sup> Carta dirixida por Manuel Lourenzo ao Presidente da RRIA, asinada a 24.04.1974 [BATFPM].

<sup>556</sup> Biscaíño 2007: 64.

<sup>557</sup> O TEATRO CIRCO escolleu a denominación de «Escuela Dramática Galega» para incidir na idea de continuidade co traballo das antigas institucións galeguistas, en concreto coa EDG de 1922.

Para máis información sobre a primeira EDG, véxase Tato 1999.

<sup>558</sup> Trátase dunha entrevista, publicada en *La Voz de Galicia* de 14.08.1975, en que catro membros do TEATRO CIRCO (Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, Xosé Manuel Vázquez e Agustín Vega) definen novamente o seu traballo como *independente*.

<sup>559</sup> EIG 14.08.1975.

## 6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional

eso hay que ir hacia una profesionalización con todas las consecuencias [EIG 15.08.1975].

Aliás, coa morte do ditador, en novembro, comezou a abrirse paseniñamente un esperanzador marco político, que serviu de estímulo para o TEATRO CIRCO encarar con máis forza os movementos encamiñados á mellora da súa situación artística, laboral e económica. Un mes despois, dezaseis persoas<sup>560</sup> confeccionaban o «Proiecto Fundacional da Escola Dramática Galega (decembro 1975)» e a 26 de xaneiro de 1976 asinábase a primeira acta da EDG, momento desde o cal se activou unha Xunta Directiva en funcións. E para a profesionalización do TEATRO CIRCO virar efectiva do punto de vista legal, tres días despois o avogado Xosé Luís Rodríguez Pardo<sup>561</sup> depositaba no «Registro de Asociaciones» do Goberno Civil da Coruña uns estatutos<sup>562</sup> de sociedade civil. Con todo, tras os vinte días de rigor non se recibiu ningunha resolución; a única resposta foi, máis unha vez, o «silencio administrativo».

Malia isto, Montserrat Modia Olalla e Agustín Vega solicitaron na altura un crédito persoal para a adquisición dun baixo, que acabaría de se formalizar a 6 de marzo de 1976<sup>563</sup>. E pouco despois, a EDG comezaba a funcionar, sen recoñecemento legal e en paralelo ao TEATRO CIRCO, programando o seu «I Curso de Teatro» [ver 5.1.4.].

No 15 de setembro do mesmo ano, a solicitude de rexistro presentada en xaneiro foi devolvida con indicacións a respecto das deficiencias detectadas polo «Servicio de Asociaciones» da «Dirección General de Política Interior» do Ministerio de Gobernación, para que, nun prazo de tres meses, o grupo poidese presentar de novo os

---

<sup>560</sup> Charo Barrio, Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, João Guisan, Armando Herrero, Xoán Manuel López Eirís, Manuel Lourenzo, Luísa Merelas, Montserrat Modia, M.<sup>a</sup> Xosé Mosteiro, Francisco Pillado, Ánxela Rodríguez Lamas, Felipe Sánchez Arana, Antón Suárez, Xosé Manuel Vázquez e Agustín Vega [Biscaíño 2007: 65].

<sup>561</sup> As xestións legais foron realizadas por Xosé Luís Rodríguez Pardo desinteresadamente.

<sup>562</sup> APML.

<sup>563</sup> En varios documentos internos datados en setembro de 1975 xa se citaba a adquisición dun local como proxecto inmediato e insistíase na vontade de continuar cos trámites legais conducentes á expansión do grupo:

Queremos abrir una escuela dramática en Galicia y mantener un grupo profesional. Ambas gestiones vienen retrasándose, pero son necesarias, y por eso seguimos en la brecha [BATFPM].

Até o 15 de xullo de 1979, o local foi propiedade unicamente de Montserrat Modia e Agustín Vega; nesa data sería adquirido pola EDG.

estatutos da EDG e proceder á súa legalización. Non obstante, en xaneiro de 1977, e contra todo prognóstico –prevíase inaugurar oficialmente a sede da EDG cunha conferencia de Roberto Vidal Bolaño<sup>564</sup>–, os estatutos foron novamente rexeitados. Tampouco tería éxito un recurso de reposición interposto na «Dirección General de Política Interior» no día 26 de febreiro, o que se traduciu nunha nova paralización no proceso de formalización legal do colectivo.

No entanto, a lentitude do proceso administrativo non impediu que o TEATRO CIRCO, en canto proseguía o seu andamento, continuase durante case dous anos a programar actividades baixo as siglas da EDG: así, en febreiro de 1978 estreábase o primeiro espectáculo da nova agrupación, *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas*<sup>565</sup>, principiaba o «I Curso de Preparación do Actor»<sup>566</sup> e, dous meses máis tarde, tiña lugar un «Seminario de Teatro Antigo Oriental»<sup>567</sup>; en maio publicábase o primeiro número dos *Cadernos da Escola Dramática Galega*; un mes despois, concedíase á Escola un premio de investigacións parateatrais [ver 5.3.37.]; en agosto, levábase adiante unha «Experiencia de Práctica Teatral» con César Lombera e, en novembro celebrábase o «II Curso de Preparación do Actor».

O fracaso do recurso interposto a comezos de ano forzou o TEATRO CIRCO a mudar a súa estratexia legal; coa axuda do avogado Fernando Rodríguez Corcoba, os estatutos foron modificados, trocándose o concepto de «Asociación Cultural» polo de «Cooperativa Industrial de Servizos», mais mesmo así non serían aceptados. Por fin, adoptando a forma de «Cooperativa de Consumo para la Enseñanza», os estatutos foron aprobados a 27 de novembro de 1978 e, por fin, no 4 de decembro dese mesmo ano quince persoas<sup>568</sup> asinaban a segunda –e definitiva– acta fundacional da EDG.

---

<sup>564</sup> Finalmente a inauguración –na Casa da Cultura da Coruña– sería adiada para o 18.02.1978.

<sup>565</sup> *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas* estreouse no local da EDG a 17.02.1978 [APML].

<sup>566</sup> O curso impartíuse no local da EDG desde o 4 de febreiro até o 30 de xuño [LVG 18.05.1978].

<sup>567</sup> Biscaíño 2007.

<sup>568</sup> Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, Xoán González Otero, João Guisan, Antón Lamapereira, Xoán Manuel López Eirís, Manuel Lourenzo, Montserrat Modia, Francisco Pillado Mayor, Leni Rilo, Ánxela Rodríguez Lamas, Anxos López Oliver, Xosé Manuel Vázquez, Manuela Veira Bonilla e Agustín Vega [Lourenzo / Pillado 1987].

Á excepción de Pillado, Xoán González Otero e Manuela Veira Bonilla, todos tiñan traballado como actores no TEATRO CIRCO.

## 6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional

Ao mesmo tempo, o TEATRO CIRCO disolvíase, por iniciativa de Lourenzo, para dar paso á EDG. Porén, mais do que unha «autodisolución» [Pillado 1980]<sup>569</sup>, talvez resulte máis axeitado falar de *reformulación* do TEATRO CIRCO so a forma da nova entidade. A maior parte dos socios que integraron a cooperativa tiñan traballado no grupo independente; aliás, son innúmeros os testemuños que referen que a EDG foi unha continuación do TEATRO CIRCO:

A ESCOLA DRAMÁTICA GALEGA non era entendida como unha realidade diferente de TEATRO CIRCO, mais como a forma que a agrupación adoptaría para levar adiante todo o que pretendían facer. A EDG sería, por tanto, o nome co que comezaría o grupo unha nova etapa, sen mediar solución de continuidade [Biscaíño 2007: 65].

Tal e como sinalaría posteriormente Pillado [1980], existía un claro paralelismo entre os obxectivos dos dous colectivos: a promoción da formación e da profesionalización no teatro galego; a atención ao público infantil; a manutención dun grupo itinerante de repertorio galego; e o desenvolvemento de actividades de pesquisa e divulgación da dramaturxia de noso nas súas vertentes culta e popular. Efectivamente, coa EDG facíanse realidade as arelas do TEATRO CIRCO: a profesionalización e o levantamento dun centro experimental e investigador e dunha escola de interpretación non sometidos á inmediatez da posta en escena.

### **6.2. A profesionalización do Teatro Independente Galego**

O TI significou para Galiza un intento de recuperación das liberdades perdidas en longos anos de ditadura e, ao mesmo tempo, a creación dun «movemento teatral que fose arma e conciencia do país e expresión fiel dos seus degaros» [Lourenzo 2000: 37]. Non obstante, as transformacións políticas que o país experimentou após a morte de Franco obrigaron a repensar o teatro para adaptalo aos novos tempos.

---

<sup>569</sup> O mesmo artigo aparece recollido en Pillado 1992.

A pesar das expectativas creadas co aperturismo, a chegada da democracia non foi todo o boa que se esperaba para a escena galega. O TI deixou de cumprir a súa función cando o teatro de denuncia perdeu parte do seu contido en favor dos medios de comunicación de masas<sup>570</sup> –nun primeiro momento, os detentores da crítica– e dos partidos políticos, que desviaron as súas enerxías cara aos episodios electorais. Por outras palabras:

[...] esencial al TI fue su enfrentamiento al régimen político existente, nota que le confirió su perfil más específico y diferenciador, y que, en parte, fue la causa de su crisis, ya que, con la llegada de la democracia, creyó perder su impulso originario [Santolaria 2001: 57].

En definitiva, a inclusión na esfera política dos até entón activos militantes culturais fixo que se desactivase un movemento teatral que exixía posicionamentos político-culturais inequívocos e minimizaba a importancia da falta de recursos. Neste sentido expresábase Xulio Lago, que considerou determinante a perda de presenza social das asociacións culturais no definitivo impulso á profesionalización, unha loita pola supervivencia chea de «voluntarismo suicida» e «autoexplotación terrorífica» por parte dos colectivos [Riobó 2004: 12].

Nesta situación o ano 1978 resultaría definitivo na viraxe de rumbo dos colectivos independentes. A finais de xaneiro decretábase a fin da censura dos espectáculos artísticos<sup>571</sup>; o 18 de abril constituíase oficialmente a Xunta de Galicia e os grupos máis destacados, en resposta ás transformacións<sup>572</sup> ditadas polos novos tempos, atinxiron neste ano a profesionalización –primeiro TEATRO ANTROIDO, despois TROULA e nuns meses o TEATRO CIRCO, aínda que este foi o primeiro en ir ao seu encontro–. Con todo, esta mudanza de estatus dos colectivos independentes galegos foi, no inicio, meramente intencional, unha manobra para gañaren prestixio e marcaren unha diferenza co traballo anterior. A verdadeira profesionalización do teatro galego, supeditada ás

---

<sup>570</sup> Na altura vivírase como unha necesidade de primeira magnitude a reconversión dos medios de comunicación de Galiza –suxeitos a entidades oficiais ou privadas cuxa relación co país era de dominio económico e cultural– en axentes de expresión galegos e galeguizadores.

<sup>571</sup> EIG 28.01.1978.

<sup>572</sup> Coa desaparición da censura xa non era preciso falar en clave, o que determinou o nacemento dunha nova linguaxe, menos metafórica e, en definitiva, dun teatro novo.



## 6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional

características lexislativas e de mercado<sup>573</sup> da altura, foise construíndo paulatinamente; de feito, non se faría real até a chegada ao poder do PSOE en 1982.

Así, cando un ano antes se preguntaba a Manuel Lourenzo cal debería ser a política da oficialidade a respecto do teatro galego, este respondía o seguinte:

O exixíbel é que os grupos de teatro teñan unha profesionalidade efectiva, que as suas xentes teñan a posibilidade de prepara-se e capacitar-se, con un soldo como calquer traballador aínda que sexan uns traballadores especiais, hai uns dereitos a perceber algúns beneficios que lle permitan vivir dignamente, unha seguridade social...

Sería necesario que nas cidades galegas máis populosas houbera teatros, pequenos teatros que podería dotar a administración local, a Xunta, etc., onde a xente puidese ver teatro todos os días por un prezo módico. Isto posibilitaría a formación dun núcleo máis ou menos coherente de profesionais. Pero paralelamente a isto é indispensable absolutamente que se organicen campañas de divulgación teatral por aqueles lugares que non teñen a posibilidade de ter un teatro, por aqueles onde haxa posibilidades de que se forme un grupo capaz de atender ás necesidades durante todo o ano ou en períodos organizados e planificados. A xente de teatro vai-se cansar porque ten que vivir doutras cousas [Lourenzo 1981a].<sup>574</sup>

Desde ese momento podemos falar dunha profesionalización real do punto de vista económico (acceso a subvencións políticas), organizativo (existencia dunha estrutura empresarial, pagamento de salarios e seguranza social aos traballadores) e artístico (maior capacitación dos colectivos, aparición da competencia), máis tamén dunha total dependencia do teatro a respecto do aparello estatal.

Efectivamente, o sistema teatral mudou significativamente coa instauración do novo réxime político. Nun principio, os colectivos –virados agora en *compañías*,

---

<sup>573</sup> En opinión de Manuel Lourenzo [1985], nesta época desaparece a censura política, mais, no seu lugar, agroma unha censura ben máis agresiva: o mercado.

<sup>574</sup> Pouco tempo atrás, Lourenzo manifestárase contra o lastre da gratuidade:

[...] debido al bajo status que tiene el teatro en Galicia, vivió y vive en dependencia de organismos que tienen entre sus fines –llamémosle fines a las operaciones de mercado– el ofrecer periódicamente actos culturales con carácter gratuito. Pues bien, el teatro no hubiera podido subsistir sin el apoyo de estos organismos; y a su vez, este apoyo hipoteca el futuro del teatro» [Lourenzo 1980/1981].

«apéndices do teatro independente» [Lueiro 2005]– continuaron a traballar nos circuitos creados polo TI, mais co decorrer do tempo a rede de locais e entidades contratantes fíxose cada vez máis estreita. Xurdía agora a figura do *patrón* –cuxa función fora exercida até entón polas asociacións– e, paralelamente, comezaba a loita polo diñeiro, pola influencia, por ser *clientes* dun e doutro. E os grupos que partiran para Madrid voltaban á medida que se ía desenvolvendo devagar un mercado galego cada vez máis interesante economicamente e menos competitivo que o madrileño. Vidal Bolaño [1980: 5] describía así o panorama do teatro galego da altura:

No sólo es capaz de producir ya espectáculos artísticamente más que respetables, sino que ha dado en convertirse en uno de los fenómenos culturales de este país, sociológicamente máis importantes, haciéndose presente con cierta asiduidad en más de 80 poblaciones diferentes, pasando de una media de 100-150 funciones por año, hace tan sólo cuatro, a una cifra estimada de 500 en 1979 y la cifra crece. Con espectáculos que por sí solos sobrepasan las 80 representaciones y alcanzan los 25.000 espectadores, permitiendo sobrevivir –sólo eso– a casi 20 profesionales del sector.

Con todo, moitas das expectativas abertas pola democratización non se cumpriron; as liberdades públicas foron percibidas como insuficientes e nos sectores máis conscientes produciuse certa desilusión:

Unha observación superficial do panorama teatral galego leva-nos a concluír pouco menos que a demolición da estrutura orixinada a comezos dos anos 70, con mostras, xornadas, concursos e patrocinio cultural da itinerancia. Coordinadora do Teatro Galego, Asamblea do Teatro Galego, Mostra de Ribadavía, Mostra de Vigo, Asociación Profesional do Teatro Galego, son instancias que, entre outras, ficaron atrás como fitos dun tempo que todo o barre e dun meio cultural onde todo acto se aniquila fatalmente. [...] Daquel heróico Movemento do Teatro Galego [...] fica, entre outras cousas, un herdo estilístico non totalmente superado polos grupos profesionais actuais [...]; fica tamén o recurso da itinerancia como sistema único de proxección do traballo; [...] o teatro, en xeral, está mal pagado e peor subvencionado, faltan escolas, institutos, salas, centros de investigación; falta o teatro na Universidade e nas escolas básicas, nas publicacións, na rádio e na televisión... [Lourenzo 1982a].

## 6. Traslación do TEATRO CIRCO a un ámbito profesional

Na verdade, a profesionalización fixo realidade moitas das demandas que foran formuladas polos independentes, mais tamén acompañaron aos novos tempos aspectos menos amábeis (a globalización, a pobreza teórica, a superficialización, o superávit de compañías-fantasma, a crise da itinerancia, o cuestionamento da lingua, a falta de inmersión no mundo contemporáneo) cuxa sombra se alonga até os nosos días.

## 7. CONCLUSIÓNS

Eis os principais trazos que poñen de manifesto a decisiva intervención do TEATRO CIRCO na configuración do Teatro Independente Galego.

### — Recuperación do teatro galego a través do movemento independente

Após algunhas iniciativas dispersas de restauración do teatro galego –sobre todo no ámbito literario– após a guerra civil, a mediados dos anos sesenta principiouse en Galiza a recuperación da actividade teatral na nosa lingua, ao abeiro das asociacións culturais e das organizacións políticas antifranquistas que actuaban na clandestinidade.

Nunha altura en que o teatro –tanto o comercial como o de Cámara e Ensaio, máis avanzado– se expresaba maioritariamente en español e a ignorancia a respecto da tradición teatral propia limitaba de maneira notoria o desenvolvemento dunha dramaturxia galega quer a nivel literario quer a nivel escénico, a alternativa brindada polo Teatro Independente para a reconstitución e modernización do teatro na nosa lingua deu lugar a unha verdadeira revolución cultural; o novo movemento –moi activo, moi interventivo– abría enormes posibilidades canto a novas estéticas e linguaxes valentes e ofrecía unha fórmula dinámica, barata e ubicua contra a cal a maquinaria estatal non podía competir.

Neste contexto o GT O FACHO protagonizou as primeiras tentativas de burlar no país galego a legalidade do TCE –topando reiteradamente coa censura–, pois a repetición dos mesmos textos en diferentes montaxes non foi máis que unha manifestación de desobediencia á sesión única e unha estratexia para rentabilizar o traballo realizado. Porén, foi o TEATRO CIRCO quen inaugurou no país unha forma de expresión artística e política que deu voz á nosa cosmovisión dentro dun tempo e dun proceso histórico concreto, abordando de maneira contundente e efectiva o rexeitamento frontal do vello TCE – que acabaría por se extinguir– e saíndo á procura da autonomía da escena galega a respecto do teatro español.

### — Asimilación íntegra da articulación interna e externa do Teatro Independente

Nun país incomunicado a respecto de todo o relativo ao feito teatral, o TEATRO CIRCO constituíu a primeira –e, durante varios anos, a única– formación dramática que respondeu, en sentido estrito, á denominación de «Teatro Independente Galego».

No conxunto de características que xustifican a adscrición do colectivo coruñés ao contestatario movemento destacan, primeiro de todo, a reivindicación da liberdade de expresión –cuxas principais manifestacións foron a desobediencia á estrutura legal franquista e a loita contra a manipulación da censura– por medio de montaxes autoxestionadas e de baixo orzamento; en segundo lugar, a renovación formal –que levou ao equilibrio entre o plástico e o literario, á divulgación ao vivo e no papel dos métodos de Brecht, Stanislavski e Grotowski, á descuberta de innovadoras propostas estéticas orientadas á transformación e á experimentación etc.– e o potenciamento dos valores populares desde formas parateatrais e musicais; por outra parte, o interese pola formación continua e, aínda, a vocación profesionalizante; e, finalmente, a consciencia de grupo –baseada na relación constante e igualitaria de todos os membros e na integración do autor no traballo colectivo– e a posibilidade de mellora do ser humano pola vía da práctica escénica.

### — Proxección do teatro galego dentro e fóra de Galiza

Os espectáculos do TEATRO CIRCO actuaron como caixa de resonancia dunha nova maneira de entender o teatro vehiculizado en galego. Non obstante, a relevancia desta agrupación non radica única e exclusivamente no seu labor pioneiro na montaxe de pezas en galego en clave independente, xa que o seu traballo non se reduciu á encenación; o colectivo puxo as bases para a creación dun *Teatro Popular Galego* de grande audiencia a partir de diferentes accións, nomeadamente a elaboración dun novo repertorio –ora recreando a literatura dramática ou poética xa existente, en galego ou noutras linguas, ora confeccionando novas pezas– e a descentralización teatral –isto é, a busca dun público tradicionalmente marxinalizado polo teatro comercial e de cámara–.

Por outra parte, o grupo estivo presente, moitas veces como promotor, na case totalidade dos foros e encontros teatrais da época –entreviu, por exemplo, no nacemento e na estruturación ideolóxica e loxística das «Mostras de Teatro de Ribadavia»–. Ademais, para a visibilidade da nosa dramaturxia dentro e fóra do país, resultou determinante o esforzo divulgador realizado polo colectivo en festivais, conferencias, mesas redondas, xornadas de estudo e coloquios, así como en publicacións na prensa diaria e nas revistas especializadas.

E, para xa, a traxectoria do TEATRO CIRCO avala a súa inclusión na nómina das escasas formacións que, no conxunto do Estado, transpuxeron as fronteiras propias en máis dunha ocasión expresándose nunha lingua diferente do español.

#### **— Demanda de profesionalización teatral**

Conforme os seus obxectivos de dignificar as representacións nos escenarios do país e de elevar o teatro galego á altura do mellor Teatro Independente peninsular, o TEATRO CIRCO concedeu unha importancia primordial á preparación teórico-práctica dos seus integrantes, que presentaba tres faces: a investigación en relación aos precursores e á dramaturxia dos novos autores galegos; a iniciación ás materias que hoxe se manexan no estudo do teatro (documentación histórica, análise das diferentes escolas e mestres, discusión aberta á volta dos temas focados nas montaxes etc.); e, por último, a capacitación física por medio de cursos orientados ao dominio da voz e do corpo (ortofonía e dicción, expresión corporal, ritmo, danza e improvisación). Non sorprende, pois, o feito de formaren parte da agrupación figuras tan (re)coñecidas no noso panorama teatral como Manuel Lourenzo, Xoán Cejudo, Teresa Horro, Arturo López, Feli Manzano, Luísa Merelas ou Xosé Manuel «Tuto» Vázquez, entre outros.

Consecuentemente coa preocupación formativa, o TEATRO CIRCO foi o primeiro colectivo galego que reivindicou a necesidade de profesionalización dos grupos independentes, pondo os alicerces do que viría ser o noso teatro actual, e unificou esforzos para dar forma –a través da EDG, herdeira da súa liña programática– a un centro de ensino que orientase e facilitase o traballo que estaba por chegar.

### — Papel paradigmático na esfera teatral galega

En consonancia co seu carácter interventivo e dinamizador, o TEATRO CIRCO preocupouse, desde os seus inicios, por expandir o seu proxecto, converténdose nunha referencia inexcusábel para moitos colectivos.

Así, algunhas das constantes do seu percorrido foron o apoio á aparición de novos grupos e a colaboración cos xa presentes, ben como a posta en circulación de iniciativas aglutinadoras –como o «Centro Coordinador do Teatro Galego» e a «Asemblea do Teatro Galego»–, o que se traduciu nunha comunicación fluente (intercambio de lecturas, experiencias e representacións; reunións frecuentes; cartas de solidariedade ou manifestos asinados conxuntamente etc.) entre as diversas agrupacións teatrais do país.

Con efecto, o TEATRO CIRCO resultou determinante na formación, cohesión e consolidación do «Movemento do Teatro Galego» e, por tanto, no deseño da escena galega nas décadas seguintes.

### — Proxecto impar no conxunto do teatro galego da altura

A cualidade, a coherencia e o alcance da obra do TEATRO CIRCO fixeron deste colectivo un elemento impar no conxunto do teatro galego das décadas de sesenta e setenta do século XX. Ao longo dos seus once anos de vida, o grupo dirixido por Manuel Lourenzo estreou dezanove espectáculos –dos cales se ofreceron máis de duascenas funcións, unha cifra inusitada para a época– que puxeron en andamento unha dramaturxia galega cunha utilización consciente da lingua, renovadora no plano estético e solidamente posicionada fronte ao teatro comercial, conseguindo o recoñecemento do público, da crítica e, inclusive, das institucións académicas.

Alén diso, á par da loita a prol do uso exclusivo do galego no palco, o TEATRO CIRCO desenvolveu paralelamente outras batallas non menos arduas, libradas no campo da orientación estética e política; por medio da promoción e participación na maior parte dos encontros teatrais do país, conseguiu non só salvar o estatismo xerado polo medo á ditadura e pola falta de medios, mais tamén combater o descoñecemento a respecto da tradición e a incongruencia que caracterizou o teatro desta altura

–económica e estruturalmente fraco, politicamente indeciso e formalmente pouco avanzado–.

Por todo isto, e considerando fundamentalmente factores como a representatividade e o impacto social, podemos concluir que TEATRO CIRCO é sinónimo de Teatro (Independente) Galego.



## 7. Conclusiones

## 8. APÉNDICES

### 8.1. Ficha técnica dos espectáculos do TEATRO CIRCO

Espectáculo	<i>Historias para ser contadas</i>		
Autoría	Oswaldo Dragún		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Reperto	Francisco Xosé Folgar, Carme Loureiro, Feli Manzano, Orfilia Otero, Adolfo Ribas, Xosé Manuel Vázquez		
Espazo escénico	Leopoldo Pérez Gómez		
Iluminación	Xosé Fraga, Ángel Rodríguez		
Funcións	26.06.1967	RRIA	A Coruña
	27.06.1967		

Espectáculo	<i>Oración</i> <sup>575</sup>		
Autoría	Fernando Arrabal		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Reperto	Miguel Castelo, Carme Loureiro [Feli Manzano, Amparo Gómez Cores], Jorge Trigo [Manuel Lourenzo]		
Espazo escénico	Manuel Lourenzo		
Iluminación	TEATRO CIRCO		
Indumentaria			
Fondo musical	Louis Armstrong		
Funcións	05.05.1968	«Instituto Social de la Mujer»	A Coruña
	17.09.1968	Colexio dos Padres Dominicos	A Coruña
	18.04.1970		

<sup>575</sup> Na segunda e na terceira función, o espectáculo anunciouse como *Estudio 3*.

Espectáculo	<b><i>Prometeo</i></b>		
Autoría	Esquilo / Manuel Lourenzo		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Espazo escénico			
Maquillaxe			
Reparto	Miguel Castelo, Xoán Cejudo, Sagrario Cejudo, Francisco Xosé Folgar, Flor González, Jaime Lamas, Angelines López, Octavio Malumbres, Feli Manzano, Orfilia Otero, Andrés Rey, Pilar Rodríguez, Jorge Trigo, Xosé Manuel Vázquez		
Música	Mestura de tronos, mareas, violíns e o <i>Aleluia</i> de Haëndel		
Funcións	04.08.1968	Colexio dos Padres Dominicos	A Coruña
	05.08.1968		

Espectáculo	<b><i>Longa noite de pedra</i></b>		
Autoría	Celso Emilio Ferreiro		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Reparto	Inés Armesto, Xoán Cejudo e Manuel Lourenzo		
Funcións	05.1968 <sup>576</sup>	Club Don Bosco	A Coruña

Espectáculo	<b><i>O mandarín Bien-Fu</i></b>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección	Francisco Xosé Folgar		
Reparto	Maruxa Barrio, Xosé A. Blanco, Sagrario Cejudo, Xoán Cejudo, Armando Herrero, Domingo Insua, Juan Hernández Les, Manuel Lourenzo, Ana Quintas, Juan Ángel Santos, Mari Vega		
Espazo escénico	Federico García		
Maquillaxe	TEATRO CIRCO		
Funcións	29.06.1969	Escola Unitaria	As Cruces, Sobrado dos Monxes (A Coruña)

<sup>576</sup> Descoñecemos o día da estrea de *Longa noite de pedra*, pois non foi recollido na imprensa nin aparece consignado na documentación interna do TEATRO CIRCO.

Espectáculo	<i>Tres Irmás Parvas</i>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección			
Reparto	Maruxa Barrio, Sagrario Cejudo, Manuel Lourenzo, Mari Vega		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación			
Indumentaria			
Maquillaxe			
Funcións	29.06.1969	Escola Unitaria <sup>577</sup>	As Cruces, Sobrado dos Monxes (A Coruña)
	11.10.1969	Colexio dos Padres Dominicanos	A Coruña
	26.10.1969	Club Don Bosco	A Coruña
	28.10.1969	RRIA	A Coruña
	14.12.1969	Cinema Alfonso Molina <sup>578</sup>	A Coruña
	21.12.1969	Salón de Baile do Ventorrillo	A Coruña
	18.01.1970	Escola de Maxisterio	Pontevedra
	06.06.1970	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
	23.06.1970	Teatro Rosalía de Castro	A Coruña

<sup>577</sup> Xunto c'O mandarín Bien-Fu.

<sup>578</sup> Durante o «Festival A.T.S.».

Espectáculo	<b><i>Romería ás covas do demo</i></b>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección			
Reparto	Maruxa Barrio, Xoán Cejudo, Manuel Lourenzo, Agustín Mateos, Montserrat Modia, Orfilia Otero [Ana Antón], Pilar Rodríguez [Amparo Gómez Cores], Blanca Silva, Jorge Trigo [Agustín Vega]		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación			
Indumentaria			
Maquillaxe			
Funcións	11.10.1969	Colexio dos Padres Dominicanos <sup>579</sup>	A Coruña
	26.10.1969	Club Don Bosco <sup>580</sup>	A Coruña
	28.10.1969	RRIA <sup>581</sup>	A Coruña
	18.01.1970	Escola de Maxisterio <sup>582</sup>	Pontevedra
	06.06.1970	Universidade Laboral <sup>583</sup>	O Burgo (A Coruña)
	18.09.1970	S.R.C.D. <sup>584</sup>	A Coruña

Espectáculo	<b><i>Terra en lume</i></b>		
Autoría	Rosalía de Castro		
Dirección			
Dramaturxia	TEATRO CIRCO		
Espazo escénico			
Reparto	Maruxa Barrio, Xoán Cejudo, Amparo Gómez Cores, Teresa Horro, Arturo López, Manuel Lourenzo, Montserrat Modia, Mari Vega		
Funcións	22.09.1970	Casa da Cultura <sup>585</sup>	A Coruña
	13.11.1970	Colexio da Compañía de María	A Coruña

<sup>579</sup> Con *Tres Irmás Parvas*, no decurso da II STJ.

<sup>580</sup> Con *Tres Irmás Parvas*.

<sup>581</sup> Con *Tres Irmás Parvas*.

<sup>582</sup> Durante as JTP, con *Tres Irmás Parvas*.

<sup>583</sup> Con *Tres Irmás Parvas*.

<sup>584</sup> Na III STJ.

<sup>585</sup> Na III STJ.

Espectáculo	<i>A pobriña que está xorda</i>		
Autoría	Rosalía de Castro		
Dirección	Xoán Cejudo, Amparo Gómez Cores		
Dramaturxia			
Reparto	Os CANS CEIBES	Antonio Fernández, Domingo Ínsua, Luísa López, Dora Maceiras, Xosé Manuel Mayo Lestón, Andrés Mariñas, Luísa Merelas, Luís Pinilla, Xesús Pisón, Xosé Manuel Pisón	
Espazo escénico	Manuel Lourenzo		
Música	Miguel Castelo, Manuel Lourenzo		
Iluminación	TEATRO CIRCO		
Indumentaria			
Funcións	09.12.1970	Academia Atlas II <sup>586</sup>	A Coruña
	30.01.1971	Colexio dos Padres Salesianos	A Coruña
	13.02.1971	Local Parroquial de Santo Antonio	A Coruña

<sup>586</sup> Nesta data realizáronse tres funcións do espectáculo.

Espectáculo	<i>Cróneca do sol de inverno</i>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección			
Reparto	Maruxa Barrio [Cristina López], Xoán Cejudo, Amparo Gómez Cores, Arturo López [Xosé Xoán Cabanas Cao], Manuel Lourenzo, Octavio Malumbres, Montserrat Modia, Suri Sánchez, Antonio F. Simón, Mari Vega		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación			
Indumentaria			
Música	Manuel Lourenzo		
Funcións	15.05.1971	Instituto Doña Jimena	Xixón
	16.05.1971	Escuela Superior de Minas	Oviedo
	29.05.1971	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
	07.06.1971	Teatro Cómico <sup>587</sup>	Madrid
	21.07.1971	Cinema Olga	Corme (A Coruña)
	29.07.1971	Cinema Vieira	Ponteceso (A Coruña)
	07.08.1971	Plaza de la Trinidad <sup>588</sup>	Donostia
	08.08.1971		
	24.09.1971	«Instituto Social de la Mujer» <sup>589</sup>	A Coruña
23.10.1971	Cinema Juventud	Cecebre (A Coruña)	

<sup>587</sup> Dentro do «II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente» leváronse a cabo dúas representacións.

<sup>588</sup> No «Encuentro Teatral Verano 71» déronse tres funcións de *Cróneca do sol de inverno* –dúas no primeiro día e unha no segundo–.

<sup>589</sup> Durante a IV STJ.

Espectáculo	<i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación	TEATRO CIRCO		
Figurinos	Carmela Correa		
Música	Miro Casabella, Manuel Lourenzo		
Reparto	Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, Teresa Horro, Arturo López, Manuel Lourenzo, Montserrat Modia, Agustín Vega, Mari Vega		
Funcións	05.08.1972	Patio de Armas do Castelo do Castro	Alfoz (Lugo)
	14.08.1972	Colexio Martínez Otero <sup>590</sup>	Foz (Lugo)

Espectáculo	<i>Ipólito</i>		
Autoría	Eurípides / Manuel Lourenzo		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Indumentaria	TEATRO CIRCO		
Máscaras	TEATRO CIRCO		
Iluminación	Montserrat Modia		
Reparto	Amparo Gómez Cores, Teresa Horro, Arturo López, Manuel Lourenzo		
Funcións	26.04.1973	RRIA <sup>591</sup>	A Coruña
	17.05.1973	Escola de Maxisterio	A Coruña
	26.05.1973	Claustro do Convento de San Domingos <sup>592</sup>	Ribadavia (Ourense)
	02.06.1973	«Instituto Social de la Mujer» <sup>593</sup>	A Coruña
	09.06.1973		A Coruña
	27.07.1973	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)

<sup>590</sup> No decorrer da «Feira de Artes Populares».

<sup>591</sup> En homenaxe a Leandro Carré Alvarellos.

<sup>592</sup> Durante a I MTR.

<sup>593</sup> No «Ciclo de Teatro da Coruña».



Espectáculo	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>		
Autoría	Gabriel Feixó de Araúxo		
Dirección	Pepe Estruch		
Dramaturxia	Manuel Lourenzo		
Cancións			
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación			
Música	Miro Casabella		
Figurinos	Xosé Díaz		
Atrezzo	Chichi Campos		
Reparto	Charo Barrio, Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, João Guisan, Armando Herrero, Manuel Lourenzo [Humboldt Ribeiro, Fernando F. Olmo], Montserrat Modia, Luísa Merelas, Francisco Xabier P. Docampo, Maruchi Olmo, Ánxela Rodríguez Lamas, Felipe Sánchez Arana, Antón Suárez, Agustín Vega		
Funcións	22.12.1973	Instituto Técnico <sup>594</sup>	Marín (Pontevedra)
	29.12.1973	Auditorio de Sargadelos	Cervo (Lugo)
	29.12.1973	RRIA	A Coruña
	27.01.1974	Escola Nacional Mixta <sup>595</sup>	Tarrío (Culleredo)
	08.02.1974	«Instituto Social de la Mujer»	A Coruña
	09.02.1974		
	21.02.1974	RRIA	A Coruña
	23.02.1974	Instituto Técnico	Ribadeo (Lugo)
	12.03.1974	Universidade Laboral <sup>596</sup>	O Burgo (A Coruña)
	22.03.1974	RRIA	A Coruña
	30.03.1974	Grupo dos Modestos <sup>597</sup>	Porto (Portugal)
	31.03.1974		
	20.04.1974	Grupo Escolar Tintureira	Coruxo (Pontevedra)
	23.04.1974	Facultade de Ciencias Económicas da USC	Santiago de Compostela
11.05.1974	Cinema Avenida	A Guarda (Pontevedra)	

<sup>594</sup> Na «I Semana de Teatro» da vila.

<sup>595</sup> No «Día de la Familia».

<sup>596</sup> Durante a «IV Semana de Teatro» do centro.

<sup>597</sup> Neste local celebráronse dúas funcións por día.

18.05.1974	Centro Goianés	Goián (Pontevedra)
19.05.1974	AC Abrente <sup>598</sup>	Ribadavia (Ourense)
21.05.1974	Cinema Capitol <sup>599</sup>	Betanzos (A Coruña)
25.05.1974	Seminario	Tui (Ourense)
26.05.1974	«Círculo de las Artes» <sup>600</sup>	Lugo
01.06.1974	Cinema Caselas	Salceda de Caselas (Pontevedra)
08.06.1974	Hotel Montesol	As Neves (Pontevedra)
15.06.1974	Salón Bar Nuevo	Arbo (Pontevedra)
23.06.1974	Escola Nacional	Crecente (Pontevedra)
01.07.1974	«Instituto Social de la Mujer» <sup>601</sup>	A Coruña
13.07.1974	Teatre Casino	Tomiño (Pontevedra)
26.07.1974	Escola de Maxisterio	A Coruña
27.07.1974	Sanatorio Psiquiátrico	Conxo (A Coruña)
18.08.1974	Campo da Feira	Bonxe (Lugo)
22.08.1974	Parque <sup>602</sup>	Caminha (Portugal)
02.09.1974	Praza da Milagrosa	Lugo
19.10.1974	Cátedra «Juan del Enzina»	Salamanca
31.10.1974	Teatre Casino <sup>603</sup>	Granollers (Barcelona)
09.11.1974	«Círculo Cultural, Recreativo y Deportivo»	Perlío (A Coruña)
19.11.1974	Aula de Cultura da Caixa de Aforros <sup>604</sup>	Santiago de Compostela
30.11.1974	Casa Sindical	Cáceres
07.12.1974	«Casa del Productor»	Madrid

<sup>598</sup> Na II MTR, xunto con *Zardigot*.

<sup>599</sup> A esta representación, que formou parte dos actos de conmemoración do «Día das Letras Galegas», asistiron varios membros da Real Academia Galega, como Leandro Carré, Sebastián Martínez Risco, e Francisco Vales Villamarín.

<sup>600</sup> No «Ciclo de Teatro Galego».

<sup>601</sup> Durante a MP.

<sup>602</sup> Posteriormente este parque recibiría o nome de «25 de Abril».

<sup>603</sup> No «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers», con *Zardigot*.

<sup>604</sup> Esta función foi organizada pola USC.

	14.12.1974	Conservatorio Superior de Música y Declamación <sup>605</sup>	Córdoba
	01.03.1975	Casa do Mar	A Coruña
	15.03.1975	Auditorio da Caixa de Aforros	Pontevedra
	19.04.1975	Colexio Los Exágonos <sup>606</sup>	Barallobre (A Coruña)
	14.06.1975	Auditorio da Caixa de Aforros <sup>607</sup>	Vigo
	28.07.1975	Auditorio de Sargadelos <sup>608</sup>	Cervo (Lugo)
	03.08.1975	AC Os Cigurros <sup>609</sup>	A Rúa (Ourense)
	02.08.1975	Salón Nigrán	Nigrán (Pontevedra)
	09.08.1975	Salón Eucalipto	Aldán (Pontevedra)
	15.08.1975	Praza do Convento	Melide (A Coruña)
	16.08.1975	Teleclub A Goulla	Paradela (Pontevedra)
	23.08.1975	Cinema Besada	O Grove (Pontevedra)
	18.10.1975	Sala de Festas Las Vegas	Mondariz (Pontevedra)
	24.10.1975	S.R.C.D. <sup>610</sup>	Sada (A Coruña)
	06.12.1975	Recreo Cultural	A Estrada (Pontevedra)
	13.12.1975	Círculo Marítimo Deportivo	Vilanova de Arousa (Pontevedra)
	11.01.1976	Hostal dos Reis Católicos	Santiago de Compostela
	07.02.1976	Cinema Mary	Valadares (Pontevedra)
13.03.1976	Colexio Maior Pío XII <sup>611</sup>	Madrid	
26.05.1976	Local Parroquial de Santo Antonio	A Coruña	

<sup>605</sup> Dentro dun Ciclo Teatral coordinado desde a «Dirección General de Universidades».

<sup>606</sup> Nas «Xornadas de Teatro de Barallobre».

<sup>607</sup> Durante a «I Mostra de Teatro Galego» da cidade.

<sup>608</sup> Esta función, celebrada en homenaxe a Estruch, tivo lugar durante a inauguración da «Experiencia 1975 de Tecnoloxía e Escola Libre».

<sup>609</sup> Na «Semana de Teatro» da localidade, con *Zardigot*.

<sup>610</sup> A representación celebrouse en homenaxe a «Tacholas».

<sup>611</sup> Con *Zardigot*.

Espectáculo	<b>Zardigot</b>		
Autoría	Euloxio R. Ruibal		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Dramaturxia			
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Iluminación			
Indumentaria			
Máscaras			
Música	Miro Casabella <sup>612</sup> (composición), Charo Barrio (fruta)		
Reperto	Charo Barrio [Xoán Manuel López Eirís], Carmela Correa, João Guisan, Armando Herrero, Luísa Merelas, Xosé Ignacio Prieto [Manuel Lourenzo], Ánxela Rodríguez Lamas, Antón Suárez, Agustín Vega		
Funcións	04.05.1974	«Círculo de las Artes» <sup>613</sup>	Lugo
	19.05.1974	AC Abrente <sup>614</sup>	Ribadavia (Ourense)
	19.10.1974	Cátedra «Juan del Enzina»	Salamanca
	31.10.1974	Teatre Casino <sup>615</sup>	Granollers (Barcelona)
	20.12.1974	«Círculo Cultural, Recreativo e Deportivo» <sup>616</sup>	Perlío (A Coruña)
	10.02.1975	Casa da Cultura <sup>617</sup>	A Coruña
	12.02.1975		
	24.02.1975		
	03.03.1975	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
	12.04.1975	Colexio La Salle <sup>618</sup>	Santiago de Compostela (A Coruña)
	03.08.1975	AC Os Cigurreos <sup>619</sup>	A Rúa (Ourense)
	30.08.1975	Instituto Ramón M. <sup>a</sup> Aller	Lalín (Pontevedra)

<sup>612</sup> Miro Casabella musicou a canción «A grila co grilo» acompañada en ocasións cunha fruta.

<sup>613</sup> Acto relacionado co «Día das Letras Galegas», organizado polo Círculo e polo Club Valle-Inclán.

<sup>614</sup> Na II MTR, co *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*.

<sup>615</sup> No «III Cicle de Teatre Ciutat de Granollers», coa peza de Araújo.

<sup>616</sup> Durante a «Semana Cultural» da vila.

<sup>617</sup> Dentro dos actos do «I Ciclo de Teatro Galego: “O Teatro Galego Hoxe”».

<sup>618</sup> No «Ciclo de Teatro Galego da Aula de Teatro da USC».

<sup>619</sup> Na «Semana de Teatro» da Rúa, co *Entremés famoso sobre da pesca do río Miño*.

	25.10.1975	Sociedade Cultural	Cambados (Pontevedra)
	08.11.1975	Centro Goianés	Goián (Pontevedra)
	15.11.1975	Caixa de Aforros	Vilagarcía de Arousa (Pontevedra)
	29.11.1975	Colexio Comarcal Nacional	Gondomar (Pontevedra)
	24.01.1976	Salón Bar Nuevo	Arbo (Pontevedra)
	30.01.1976	Librería Lume	A Coruña
	21.02.1976	Salón Barrantes	Barrantes (Pontevedra)
	13.03.1976	Colexio Maior Pío XII <sup>620</sup>	Madrid
	30.04.1976	Instituto Jerónimo González	Sama de Langreo (Asturias)
	08.05.1976	Sala Avenida	Sanxenxo (Pontevedra)
	29.05.1976	Instituto Nacional de Ensino Medio	Cangas (Pontevedra)

---

<sup>620</sup> Co Entremés famoso sobre da pesca do río Miño.

Espectáculo	<b><i>Macbeth</i></b>		
Autoría	William Shakespeare		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Dramaturxia			
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Atrezzo			
Máscaras			
Maquillaxe			
Figurinos	Carmela Correa		
Iluminación	Armando Herrero, Montserrat Modia, Xosé Antonio Paredes		
Rexiduría	Antón Suárez		
Reparto	Charo Barrio, Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, João Guisan, Armando Herrero [X. M. López Eiris], Manuel Lourenzo, Luísa Merelas, M. <sup>a</sup> Xosé Mosteiro, Fernando F. Olmo [Xosé Luís García], Ánxela Rodríguez Lamas, Felipe Sánchez Arana, Antón Suárez, Xosé Manuel Vázquez, Agustín Vega		
Funcións	08.05.1975	Igrexa da Madalena <sup>621</sup>	Ribadavia (Ourense)
	23.05.1975	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
	14.08.1975	Teatro Colón	A Coruña
	04.10.1975	Teatro Alfil <sup>622</sup>	Madrid
	18.12.1975	Teatro Colón <sup>623</sup>	A Coruña
	23.01.1976	Aula de Cultura da Caixa de Aforros	Santiago de Compostela (A Coruña)
	06.06.1976	Auditorio da Caixa de Aforros	Pontevedra
	10.04.1976	«Círculo de las Artes»	Lugo
	15.05.1976	Colexio La Salle <sup>624</sup>	Santiago de Compostela (A Coruña)
	27.05.1976	Caixa de Aforros	Vilagarcía de Arousa (Pontevedra)

<sup>621</sup> Na III MTR.

<sup>622</sup> No «I Festival Internacional de Teatro» realizáronse dúas funcións.

<sup>623</sup> Neste días fixéronse dúas representacións.

<sup>624</sup> Dentro do «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da USC.

Espectáculo	<b><i>Romance</i></b>		
Autoría	Manuel Lourenzo		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Reperto	João Guisan, Luísa Merelas		
Funcións	16.08.1975	Bar O Frenazo	Alfoz (Lugo)
	1975 <sup>625</sup>	«Asociación Católica de Maestros»	A Coruña

Espectáculo	<b><i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i></b>		
Autoría	Xaquín Marín / Manuel Lourenzo		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Dramaturxia	Manuel Lourenzo		
Espazo escénico	TEATRO CIRCO		
Atrezzo	TEATRO CIRCO		
Figurinos	TEATRO CIRCO		
Iluminación	Armando Herrero, Felipe Sánchez Arana, Fernando F. Olmo		
Música	Manuel Lourenzo		
Danza	Xoán Manuel López Eirís		
Reperto	Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, Xoán Manuel López Eirís, M. <sup>a</sup> Xosé Mosteiro, Helena Pardo, Leni Rilo, Ánxela Rodríguez Lamas, Felipe Sánchez Arana, Xosé Manuel Vázquez		
Funcións	12.06.1976	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
	19.06.1976	Casino	Mugardos (A Coruña)
	29.06.1976	Casa do Mar	A Coruña
	03.07.1976	Colexio dos Padres Salesianos <sup>626</sup>	Vigo (Pontevedra)
	03.07.1976	Colexio Vilar	O Calvario (Vigo)
	14.08.1976	Sociedade Cultural	Cambados (Pontevedra)
	15.08.1976	Teleclub	Romai, Portas (Pontevedra)
	21.08.1976	Colexio Nacional	Baiona (Pontevedra)
	22.08.1976	Cinema Gondomar	Gondomar (Pontevedra)

<sup>625</sup> Non temos noticia de cando se realizou esta representación.

<sup>626</sup> Neste local realizaríanse dúas funcións, dentro da «Mostra de Teatro Popular».

28.08.1976	Auditorio de Sargadelos	Cervo (Lugo)
29.08.1976	Local Parroquial	Parga (Lugo)
11.09.1976	S.R.C.D.	Sada (A Coruña)
17.09.1976	Instituto Ramón M. <sup>a</sup> Aller	Lalín (Pontevedra)
18.09.1976	Sala Barrantes	Barrantes (Pontevedra)
21.09.1976	Local Parroquial do Barrio das Flores <sup>627</sup>	A Coruña
24.09.1976	«Círculo de las Artes»	Lugo
25.09.1976	Sala de Festas A Revolta	Carballo (A Coruña)
27.09.1976	Colexio Nosa Señora dos Milagres <sup>628</sup>	Monte Medo, Maceda (Ourense)
28.09.1976	S.R.C.D. do Calvario <sup>629</sup>	Vigo
29.09.1976	Centro Cultural	Porriño (Pontevedra)
01.10.1976	Universidade Laboral	O Burgo (A Coruña)
23.10.1976	Auditorio	Vilagarcía de Arousa (Pontevedra)
24.10.1976	Salón Tamanco	Illa de Arousa (Pontevedra)
19.11.1976	Colexio La Salle <sup>630</sup>	Santiago de Compostela (A Coruña)
20.11.1976	Centro Cultural	Caldas de Reis (Pontevedra)
21.11.1976	Cinema Prado	Moaña (Pontevedra)
23.11.1976	Cinema Capitol	Betanzos (A Coruña)
27.11.1976	Colexio Calvo Sotelo <sup>631</sup>	A Coruña
07.12.1976	Auditorio da Caixa de Aforros	Vigo (Pontevedra)
15.01.1977	S.R.C.D.	Sada (A Coruña)
22.01.1977	«Círculo Artístico y Deportivo»	Carril (Pontevedra)

<sup>627</sup> Dentro da «I Semán Cultural» promovida pola Asociación de Veciños.

<sup>628</sup> No transcurso das «I Xornadas do Ensino en Galicia».

<sup>629</sup> Durante a «I Semá da Cultura Popular Galega» de Lavadores.

<sup>630</sup> Dentro do «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da USC.

<sup>631</sup> Esta representación formaba parte do programa «Teatro nos Barrios».



	23.01.1977	AC Abrente	Ribadavia (Ourense)
	29.01.1977	Colexio Nacional	Catoira (Pontevedra)
	12.02.1977	Cinema Mary	Vila de Cruces (Pontevedra)
	13.02.1977	Instituto Feminino <sup>632</sup>	Ferrol
	18.02.1977	AAVV de Atochas-Montealto <sup>633</sup>	A Coruña
	25.02.1977	Colexio da Compañía de María	A Coruña
	26.03.1977	Sociedade Liceo <sup>634</sup>	Noia (Pontevedra)
	31.03.1977	Centro Agrícola	Lugo
	02.04.1977	Centro Cultural e Recreativo <sup>635</sup>	Taragoña (Pontevedra)
	16.04.1977	Círculo Mercantil e Industrial	Ribeira (A Coruña)

<sup>632</sup> Dentro da Campaña «En Febreiro Teatro», organizada polo Ateneo Ferrolán.

<sup>633</sup> No «II Ciclo de Teatro Galego».

<sup>634</sup> Esta función foi patrocinada pola Obra Socio-Cultural da Caixa de Aforros de Santiago.

<sup>635</sup> No decorrer da «I Mostra de Libro Galego».

Espectáculo	<b>Montaxe Teatro Circo</b>		
Autoría	Feixó de Araúxo / Ruibal / Shakespeare / Castelao		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Dramaturxia			
Iluminación	Fernando F. Olmo, Armando Herrero		
Música	Charo Barrio		
Reperto	Comentarios: Manuel Lourenzo		
	Nas escenas do <b>Entremés famoso sobre da pesca do río Miño</b> Charo Barrio, Carmela Correa, Amparo Gómez Cores, Luísa Merelas, Ánxela Rodríguez Lamas, Agustín Vega		
	Nas escenas de <b>Zardigot</b> Carmela Correa, Luísa Merelas, Agustín Vega		
	Nas escenas de <b>Macbeth</b> Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, Manuel Lourenzo, Luísa Merelas, M. <sup>a</sup> Xosé Mosteiro, Ánxela Rodríguez Lamas, Agustín Vega		
	Nas escenas d' <b>Os vellos non deben de namorarse</b> Antón Lamapereira, Leni Rilo, Xosé Manuel Vázquez		
Funcións	18.05.1977	AC Abrente <sup>636</sup>	Ribadavia (Ourense)

---

<sup>636</sup> Na V MTR.

Espectáculo	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>		
Autoría	Afonso Daniel Rodríguez Castelao		
Dirección	Manuel Lourenzo		
Dramaturxia			
Equipa Técnica	Anxos López Oliver, Manuela Veira Bonilla		
Iluminación	Fernando F. Olmo		
Música	Miro Casabella		
Maquillaxe	Xoán González Otero		
Deseño de escenario	Xaquín Marín		
Realización espazo escénico	Armando Herrero, César Menéndez		
Deseño de máscaras	Xaquín Marín, Xoán González Otero		
Realización máscaras	Xoán González Otero, Xoán Manuel López Eirís		
Programa e cartaz	Xoán González Otero		
Reparto	Charo Barrio, Amparo Gómez Cores, Antón Lamapereira López [Santiago Fernández], Xoán Manuel López Eirís, Anxos López Oliver, Manuel Lourenzo, César Menéndez [Santiago Fernández], Pablo Menéndez, Luísa Merelas, Leni Rilo, Xosé Manuel Vázquez		
Funcións	03.09.1977	Auditorio de Sargadelos	Cervo (Lugo)
	04.09.1977	Grupo Escolar	Ferreira do Valadouro (Lugo)
	07.09.1977	Praza da Milagrosa	Lugo
	15.10.1977	Teatro Prado	Sitges (Barcelona)
	22.10.1977	Colexio Nacional	A Estrada (Pontevedra )
	31.10.1977	Auditorio da Caixa de Aforros	Vigo (Pontevedra)
	25.11.1977	Cinema Capitol <sup>637</sup>	Betanzos (A Coruña)
	02.12.1977	Aula de Cultura	Santiago de Compostela
	17.12.1977	Casa de Eladio	Vincios, Gondomar (Pontevedra)
	01.02.1978	Aula de Cultura da Caixa de Aforros	A Coruña

<sup>637</sup> No «IX Festival Santa Cecilia».

	22.04.1978	Colexio La Salle <sup>638</sup>	Santiago de Compostela
	16.05.1978	Colexio da Compañía de María <sup>639</sup>	Ferrol (A Coruña)
	26.05.1978	Aula de Cultura da Caixa de Aforros	A Coruña
	27.05.1978		
	01.08.1978	Praza das Bárbaras	A Coruña
	17.08.1978		
Premios	Aula de Teatro da Universidade de Santiago de Compostela ao «Mellor Espectáculo Galego do Ano».		

---

<sup>638</sup> Dentro do «Ciclo de Teatro Galego» da Aula de Teatro da USC.

<sup>639</sup> Esta representación foi organizada polo Ateneo Ferrolán.

## 8.2. Relación de actores e actrices do TEATRO CIRCO

Nome	Ano(s)	Espectáculos
Álvarez Pérez, Antonio Francisco Simón	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Antón Salazar, Ana	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Armesto, Inés	1968	<i>Longa noite de pedra</i>
Barrio Val, Charo	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
	1974 / 1976	<i>Zardigot</i>
	1975 / 1976	<i>Macbeth</i>
	1976 / 1977	<i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i>
	1977	<i>Montaxe Teatro Circo</i>
	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Barrio Val, Maruxa	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
	1969 / 1970	<i>Tres Irmás Parvas</i>
	1969 / 1970	<i>Romería ás covas do demo</i>
	1970	<i>Terra en lume</i>
	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Blanco, Xosé Antonio	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
Cabanas Cao, Xosé Xoán	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Castelo Agra, Miguel	1968	<i>Oración</i>
	1968	<i>Prometeo</i>
Cejudo Álvaro, Sagrario	1968	<i>Prometeo</i>
	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
	1969 / 1970	<i>Tres Irmás Parvas</i>
	1969 / 1970	<i>Romería ás covas do demo</i>
Cejudo Álvaro, Xoán	1968	<i>Prometeo</i>
	1968	<i>Longa noite de pedra</i>
	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
	1970	<i>Terra en lume</i>
	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Correa-Barceló e Pérez Escudero, Carmela	1972	<i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i>
	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
	1974 / 1976	<i>Zardigot</i>
	1975 / 1976	<i>Macbeth</i>
	1977	<i>Montaxe Teatro Circo</i>
Fernández Fernández, Santiago	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>

Fernández Olmo, Xosé Fernando	1973 / 1976 1975 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Macbeth</i>
Folgar, Francisco Xosé	1967 1968	<i>Historias para ser contadas</i> <i>Prometeo</i>
García, Xosé Luís	1975 / 1976	<i>Macbeth</i>
Gómez Cores, Amparo Herminia	1968 1969/1970 1970 1971 1972 1973 1973 / 1976 1975 / 1976 1976 / 1977 1977 1978	<i>Oración</i> <i>Romería ás covas do demo</i> <i>Terra en lume</i> <i>Cróneca do sol de inverno</i> <i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i> <i>Ipólito</i> <i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Montaxe Teatro Circo</i> <i>Os vellos non deben de namorarse</i>
González Maceiras, Flor	1968	<i>Prometeo</i>
Guisan Seijas, João	1973 / 1976 1974 / 1976 1975 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i>
Hernández Les, Juan	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
Herrero Mayor, Armando Xosé	1969 1973 / 1976 1974 / 1976 1975 / 1976	<i>O mandarín Bien-Fu</i> <i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i>
Horro Martínez, Teresa	1970 1972 1973	<i>Terra en lume</i> <i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i> <i>Ipólito</i>
Insua Godoy, Domingo	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
Lamapereira López, Antón	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Lamas, Jaime	1968	<i>Prometeo</i>
López Eirís, Xoán Manuel	1974 / 1976 1975 / 1976 1976 / 1977 1977 / 1978	<i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Os vellos non deben de namorarse</i>

López García, Arturo	1970	<i>Terra en lume</i>
	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
	1972	<i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i>
	1973	<i>Ipólito</i>
López Pena, Angelines	1968	<i>Prometeo</i>
López, Cristina	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
López Oliver, Anxos	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Loureiro, Carme	1967	<i>Historias para ser contadas</i>
	1968	<i>Oración</i>
Lourenzo Pérez, Manuel	1967	<i>Historias para ser contadas</i>
	1968	<i>Oración</i>
	1968	<i>Prometeo</i>
	1968	<i>Longa noite de pedra</i>
	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
	1969 / 1970	<i>Tres Irmás Parvas</i>
	1969 / 1970	<i>Romería ás covas do demo</i>
	1970	<i>Terra en lume</i>
	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
	1972	<i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i>
	1973	<i>Ipólito</i>
	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
	1974 / 1976	<i>Zardigot</i>
	1975 / 1976	<i>Macbeth</i>
1976 / 1977	<i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i>	
1977	<i>Montaxe Teatro Circo</i>	
1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>	
Malumbres Fernández-Vegue, Octavio	1968	<i>Prometeo</i>
	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Manzano Conde, Felisa «Feli»	1967	<i>Historias para ser contadas</i>
	1968	<i>Oración</i>
Mateos, Agustín	1969 / 1970	<i>Romería ás covas do demo</i>
Menéndez, César	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Menéndez, Pablo	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Merelas Gómez, Luísa Matilde	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
	1974 / 1976	<i>Zardigot</i>
	1975 / 1976	<i>Macbeth</i>
	1977	<i>Montaxe Teatro Circo</i>
	1977 / 1978	<i>Os vellos non deben de namorarse</i>

Modia Olalla, Montserrat	1969 / 1970 1970 1971 1972 1973 / 1976 1977	<i>Romería ás covas do demo</i> <i>Terra en lume</i> <i>Cróneca do sol de inverno</i> <i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i> <i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Montaxe Teatro Circo</i>
Mosteiro Cea, M. <sup>a</sup> Xosé	1975 / 1976 1976 / 1977 1977	<i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Montaxe Teatro Circo</i>
Olmo Vaamonde, María «Maruchi»	1974	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
Otero, Orfilia	1967 1968 1969 / 1970	<i>Historias para ser contadas</i> <i>Prometeo</i> <i>Romería ás covas do demo</i>
Pardo, Helena	1976 / 1977	<i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i>
Prieto Lois, Xosé Ignacio	1974 / 1976	<i>Zardigot</i>
Puente Docampo, Francisco Xabier	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
Quintas, Ana	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
Rey Fernández, Andrés	1968	<i>Prometeo</i>
Ribas Fernández, Adolfo	1967	<i>Historias para ser contadas</i>
Ribeiro, Humboldt	1973 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i>
Rilo López, Elena Carmen «Leni»	1976 / 1977 1977 / 1978	<i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Rodríguez, Pilar	1968 1969 / 1970	<i>Prometeo</i> <i>Romería ás covas do demo</i>
Rodríguez Lamas, Ánxela	1973 / 1976 1974 / 1976 1975 / 1976 1976 / 1977 1977	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Montaxe Teatro Circo</i>
Sánchez, Sagrario «Suri»	1971	<i>Cróneca do sol de inverno</i>
Sánchez Arana, Felipe	1973 / 1976 1975 / 1976 1976 / 1977	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i>
Santos, Juan Ángel	1969	<i>O mandarín Bien-Fu</i>
Silva Rodríguez, Blanca	1969 / 1970	<i>Romería ás covas do demo</i>



Suárez, Antón	1973 / 1976 1974 / 1976 1975 / 1976	<i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i>
Trigo Guillemet, Jorge	1968 1968 1969 / 1970	<i>Oración</i> <i>Prometeo</i> <i>Romería ás covas do demo</i>
Vázquez Martínez, Xosé Manuel	1967 1968 1975 / 1976 1976 / 1977 1977 / 1978	<i>Historias para ser contadas</i> <i>Prometeo</i> <i>Macbeth</i> <i>O longo viaxe do Capitán Zelta</i> <i>Os vellos non deben de namorarse</i>
Vega Fernández, Agustín Rosendo	1969 / 1970 1972 1973 / 1976 1974 / 1976 1975 / 1976 1977	<i>Romería ás covas do demo</i> <i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i> <i>Entremés famoso sobre a pesca do río Miño</i> <i>Zardigot</i> <i>Macbeth</i> <i>Montaxe Teatro Circo</i>
Vega, Mari	1969 1969 / 1970 1970 1971 1972	<i>O mandarín Bien-Fu</i> <i>Tres Irmás Parvas</i> <i>Terra en lume</i> <i>Cróneca do sol de inverno</i> <i>Erros e ferros de Pedro Madruga</i>

## 9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.D. (1974): «“A volta de Edipo”, una nueva visión del mito clásico» *El Ideal Gallego*, 19.05.1974.
- Aguado, Neus (1977): «El “X Festival de Teatre de Sitges” denuncia en escena» *El Correo Catalán*, 13.10.1977.
- Alba Peinado, Carlos (2005): *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)* (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá).
- Alcántara, Francisco José (1967): «Presentación del Grupo de Teatro Realista de la Reunión de Artesanos» *La Voz de Galicia*, 26.06.1967.
- Alonso, Bieito (1996) [1991]: «Idade contemporánea (Século XX)». En Francisco Carballo (coord.): *Historia de Galicia* (Vigo: A Nosa Terra): 237-280.
- Alonso de Santos, José Luis (1971): «II Ciclo de Grupos de Teatro Independiente» *Yorick. Revista de Teatro* 49-50: 77-78.
- Altamira [Manuel Lourenzo] (1973a): «Conferencia de Xavier Fábregas en la Reunión de Artesanos» *La Voz de Galicia*, 03.06.1973.
- Altamira [Manuel Lourenzo] (1973b): «O primeiro ensaio infantil: algunhas custións encol do teatro na escola» *La Voz de Galicia*, 30.11.1973.
- Álvarez Alonso, Francisco (1974): «Manuel Domínguez Quiroga, premio teatral de “Abrente”» *La Región*, 19.05.1974.
- Álvarez Pousa, Luís (1974): «El teatro gallego ha de mirar a la realidad del pueblo» *La Voz de Galicia*, 29.05.1974.
- Álvarez Tascón (1976): «El teatro independiente gallego, en busca de sus señas de identidad. Charla con M. Lourenzo» *El Ideal Gallego*, 23.01.1976.
- Araguas, Vicente (1991): *Voces Ceibes* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- Artaud, Antonin (2006): *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa).
- Asociación Socio-Pedagóxica Galega (1996): *Historia da Literatura Galega* (Vigo: A Nosa Terra).
- Barros, Tomás (1970): «“Romería ás covas do demo” y “Los opositores”» *La Voz de Galicia*, 06.10.1970.
- Barthes, Roland (1973): *Ensayos críticos* (Barcelona: Seix Barral).

- Bartomeus, Antoni (1976): «Extracte de la memòria de la coordinadora de l'Off-Grec». En Bartomeus, Antoni: *Grec 76: al servei del poble* (Barcelona: Editorial Avance): 45-47.
- Becerra de Becerreá, Afonso [Afonso Becerra Arrojo] (2007): «A dramaturxia nos tempos da ditadura». En Vieites, Manuel F. (coord.): *Cento e vinte cinco anos de teatro en galego (1882-2007)*: 111-129.
- Benach, Joan-Anton (1974): «Los gallegos del “Teatro Circo”» *El Correo Catalán*, 10.11.1974.
- Beramendi, Justo / Núñez Seixas, Xosé Manuel (1995): *O nacionalismo galego* (Vigo: A Nosa Terra).
- Beramendi, Justo (2007): *De provincia a nación. Historia do galeguismo político* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- Bernárdez, Carlos L. / Insua, Emilio X. / Millán Otero, Xosé M. / Rei Romeu, Manuel / Tato Fontaiña, Laura (2001): *Literatura Galega. Século XX* (Vigo: A Nosa Terra).
- Bilbatúa, Miguel (1970): «Sobre el papel del “autor” en el Teatro Independiente» *Primer Acto* 121: 10-12.
- Bilbatúa, Miguel (1971): «El círculo de tiza caucasiano» *Destino*, 29.05.1971.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano (2007): *A Escola Dramática Galega na configuración do sistema teatral* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire* (París: Seuil).
- Braxe, Lino / Seoane, Xavier (1996): *Luís Seoane e o Teatro* (Sada: Edicións do Castro).
- Brecht, Bertolt (1963): «Miedo y miserias del III Reich» *Primer Acto* 46: 28-35.
- Brecht, Bertolt (1966): «El que dice sí, el que dice no» *Primer Acto* 76: 27-30.
- Brecht, Bertolt (1967): «La excepción y la regla» *Primer Acto* 86: 36-45.
- Broch, Alex (1974): «Zardigot» *Canigó*, 09.11.1974.
- Buero Vallejo, Antonio (1967): «El teatro independiente debe profesionalizarse. Los objetivos de la lucha» *Yorick. Revista de Teatro* 25: 4.
- Caamaño Suárez, Manuel (1974): «Novas xeneracións e grupos culturais» *Galaxia Almanaque 1950-1975*: 137-140.

- Cabal, Fermín (1978): «Teatro estable / Teatro itinerante (una falsa oposición)» *Pipirijaina* 27: 45-55.
- Campmany, M.<sup>a</sup> Aurèlia (1970): «Método y contenido de la experiencia teatral» *Primer Acto* 123/124: 19-23; 47.
- Campos, Guillermo (1970): «Jornadas teatrales organizadas por la Federación de Agrupaciones de Teatro de Galicia» *Diario de Pontevedra*, 04.01.1970.
- Capricornio (1968): «Tras un teatro aficionado de y para La Coruña» *La Voz de Galicia*, 30.06.1968.
- Carballiño, B. [Benxamín Vázquez González] (1973): «El grupo “Rosalia Castro” inauguró la Semana de Teatro de Marín» *El Ideal Gallego*, 22.12.1973.
- Carré Alvarellos, Leandro (1960): «Literatura Galega. Teatro». Separata de *Céltica. Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*: 166-174.
- Carré Alvarellos, Leandro (1968): «Tras un teatro aficionado de y para La Coruña» *La Voz de Galicia*, 07.07.1968.
- Carvalho Calero, Ricardo (1987): «Pedro Madruga no teatro galego» *Agália* 10: 197-205.
- Castro, Víctor (1975): «Rotundo éxito del homenaje a “Tacholas”» *El Ideal Gallego*, 29.10.1975.
- Clemente, Ramón (1974): «El Teatro Circo de La Coruña inauguró el “III Cicle de Granollers”» *La Voz de Galicia*, 16.11.1974.
- Clemente, Ramón (1975a): «Mesa redonda, en Barcelona, sobre teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 26.03.1975.
- Clemente, Ramón (1975b): «Mesa redonda, en Barcelona, sobre teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 27.03.1975.
- Clemente, Ramón (1977): «Castelao, en el Festival de Teatro de Sitges» *La Voz de Galicia*, 29.11.1977.
- Comisión Provisional Delegada para la Constitución de la Federación de Grupos de TI (1974): «Informe sobre la situación actual del Teatro Independiente» *Boletín de Información Teatral* 4.
- Compañía Luís Seoane (1999): «Compañía de Teatro Luís Seoane» *Casahamlet* 2: 42-43.
- Costa, Henrique Alves (1974a): «Entremez famoso sobre a pesca no rio Minho» *Jornal de Notícias*, 30.03.1974.

- Costa, Henrique Alves (1974b): «Entremez galego» *Revista do Jornal de Notícias*, 06.04.1974.
- Costa, Henrique Alves (1974c): «Uma semana de teatro galego» *Cinéfilo* 29, 20.04.1974.
- Costa, Henrique Alves (1974d): «“Vivam os galegos! Vivam os galegos!”» *Cinéfilo* 29, 20.04.1974.
- Costa, Henrique Alves (1975): «Era preciso trazer “Histrión 70” a Portugal» *Jornal de Notícias*, 01.05.1975.
- Díaz Pardo, Isaac (1974): «El “Entremés Famoso”, montado por el Teatro Circo en el Auditorio de Sargadelos» *La Voz de Galicia*, 03.01.1974.
- Enrique, Demetrio (1974): «Teatro gallego y grupos gallegos de teatro» *Triunfo*, 02.02.1974: 47-48.
- Ensayo Uno-En Venta (1974): «El compromiso del actor ante el teatro independiente» *Pipirijaina* 5: 4-6; 30.
- Esperpento Teatro Joven (1974): «Puntualizaciones de “Esperpento”» *El Correo Gallego*, 27.10.1974.
- Estudio de Teatro (1974): «Planteamiento y organización del “Estudio de Teatro”» *Boletín de circulación interna* 1.
- Fàbregas, Xavier (1969): «Teatre comercial, teatre independent, teatre d'aficionats» *Serra d'Or* 120: 77-79.
- Fàbregas, Xavier (1972): «El teatre dels anys setanta» *Serra d'Or* 149: 57.
- Fàbregas, Xavier (1973): «El teatro gallego, un proceso en marcha» *Destino*, 16.06.1973.
- Fàbregas, Xavier (1974a): «El joven teatro gallego» *Diario de Barcelona*, 05.11.1974.
- Fàbregas, Xavier (1974b): «Los estrenos se cuentan por semanas. Un ciclo de teatro: el de Granollers» *Destino*, 09.11.1974.
- Fàbregas, Xavier (1975): «La hora del teatro independiente» *Destino*, 17.04.1975.
- Fàbregas, Xavier (1976): «Una imatge a projectar» *Avui*, 13.08.1976.
- Facho, O (1974): «Sobor do teatro galego na actualidade» *La Voz de Galicia*, 03.06.1974.
- Farreras, Martí (1977): «Festival de Teatre de Sitges. “Os vellos non deben namorarse”» *TeleXprés*, 19.10.1977.

- Fernández Castro, Xosé Manuel (2007): «Os tempos de Ribadavia». En Vieites, Manuel F. (coord.): *Cento e vinte cinco anos de teatro en galego (1882-2007)*: 147-163.
- Fernández Castro, Xosé Manuel (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Fernández Insuela, Antonio (1975): «Notas sobre el teatro independiente español» *Archivum XXV*: 303-322.
- Fernández Roca, Xosé Anxo (2002): «Se Manuel Lourenzo volvese a Tebas». En Fernández Roca, Xosé Anxo / Martínez López, M.<sup>a</sup> Xosé (coords.): separata de *Vir Bonus Docendi Peritus. Homenaxe a José Pérez Riesco* (A Coruña: Universidade da Coruña): 93-104.
- Fernández Sainz, M.<sup>a</sup> Antonia (1978): «Los profesionales gallegos, contra una campaña teatral programada desde Madrid» *La Voz de Galicia*, 05.08.1978.
- Fernández-Santos, Ángel (1966): «Situación del teatro no-profesional en España» *Primer Acto* 80: 4-14.
- Fernández-Santos, Ángel (1970): «El “Congreso de Teatro Nuevo” de Valladolid» *Primer Acto* 119: 18-19.
- Ferreira, Isaac (2006): «Manuel Lourenzo: tempo de colleita (obra dramática completa e bibliografía)». En Pascual, Roberto (ed.) (2006): *Palabra e acción. A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego* (Lugo: Tris Tram): 215-312.
- Figuro, Javier / Carbone, Marie-Hélène (2005): *Maria Casarès l'étrangère* (París: Librairie Arthème Fayard).
- Forcadela, Manuel [Manuel Santiago Fernández Álvarez] (1996): «A poesía de posguerra». En Ansedo Estraviz, Alberte / Sánchez Iglesias, Cesáreo (coords.): *Historia da literatura galega 4* (Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega): 1058-1088.
- Formosa, Feliu (1971): «Sobre els públics i la projecció del grup “Gil Vicente” (d'un informe als membres del grup)». En Formosa, Feliu: *Per una acció teatral* (Barcelona: Edicions 62): 23-27.
- Franco, Fernando (1973): «Grupos gallegos de teatro mantuvieron un primer contacto» *Faro de Vigo*, 17.10.1973.
- Frisch, Max (1965): «Biederman y los incendiarios» *Primer Acto* 62: 25-45.
- Gaciño, José Antonio (1973a): «Ipólito. La vigencia de los viejos prejuicios» *El Ideal Gallego*, 27.04.1973.
- Gaciño, José Antonio (1973b): «Los pasos del teatro en Galicia durante 1973» *El Ideal Gallego*, 29.12.1973.

- Gaciño, José Antonio (1974): «Teatro Circo. Un laborioso e imaginativo montaje» *El Ideal Gallego*, 13.03.1974.
- Gaciño [José Antonio] (1975): «Elogios de Francisco Nieva a Teatro Circo» *El Ideal Gallego*, 26.08.1975.
- Gaciño, José Antonio (1978): «“Os vellos non deben de namorarse”. Un retrato de la sociedad rural gallega» *El Ideal Gallego*, 02.02.1978.
- Gaciño, José Antonio / Pita, Luís (1976): «Teatro Circo: nueve años de intenso trabajo» *El Ideal Gallego*, 09.11.1976.
- Garcés, Luci (1974a): «Gran interés en Portugal por el teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 04.04.1974.
- Garcés, Luci (1974b): «Nueve grupos, con once obras, intervendrán en la “Mostra de Teatro paralela á de Ribadavia”» *La Voz de Galicia*, 27.06.1974.
- García Alcalde, Guillermo (1971): «“Cróneca do Sol de Inverno” de Manuel Lorenzo» *Hoja del Lunes*, 17.05.1971.
- García Fernández, Emilio Carlos (1985): *Historia del cine en Galicia (1896-1984)* (A Coruña: Biblioteca Gallega).
- García Lorenzo, Luciano (1975): *El teatro español hoy* (Barcelona: Planeta).
- García Lorenzo, Luciano (ed.) (1999): *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- García Ruiz, Víctor (1999): *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra* (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra).
- Goliardos, Los (1969): «Hacia el teatro independiente (27 notas anárquicas a la caza de un concepto» *Primer Acto* 104: 9-12.
- Gómez García, Manuel (1996): *El teatro de autor en España (1901-2000)* (Madrid: Asociación de Autores de Teatro).
- Gómez Torres, Camilo (2000): *Manuel María: poesía, traballo lingüístico e traballo cultural I: 20-27*. Tese de Doutoramento lida na UDC en 2000 baixo a dirección da Profa. Dra. M.<sup>a</sup> Pilar García Negro.
- Guede Oliva, Manuel (1980): «Apuntes sobre la literatura dramática gallega (o nuestra mala conciencia de algo)» *Pipirijaina* 15: 20-24.
- Guerrero Zamora, Juan (1967): «Osvaldo Dragún y su teatro» *Yorick. Revista de Teatro* 22: 4-5.

- Gurriarán, Ricardo (ed.) (2012): *Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).
- Haro García, Noemí de (2011): «La breve, pero intensa, actividad de Estampa Popular Galega» *Goya. Revista de Arte* 337: 342-357.
- Hay, Louis (1986): «Nouvelles notes de critique génétique: “La troisième dimension de la littérature”» *Texte* 5-6: 313-328.
- Heras, Guillermo (1974): «Vigo, las últimas jornadas» *Primer Acto* 175: 77-78.
- Heras, Guillermo (1979): «Teatro Independiente: ¿Resurrección o autopsia?» *Pipirijaina* 10: 7-11.
- Heras, Guillermo (2003): «Del Teatro Independiente a las “Nuevas Dramaturgias”: de Tábano a El Astillero» *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37: 93-102.
- Hormigón, Juan Antonio (1973): «Vigo: II Jornadas de Teatro» *Triunfo*, 10.11.1973: 76-77; 79.
- Hormigón, Juan Antonio (1976a): «Los Teatros Independientes, en la encrucijada (Del banderín de enganche, a la miseria)» *Informaciones*, 25.03.1976.
- Hormigón, Juan Antonio (1976b): «Teatro español en Venecia» *El País*, 17.09.1976.
- Hormigón, Juan Antonio (1977): «El teatro español durante el franquismo» *Tiempo de Historia* 31: 120-127.
- Iglesias Viqueira, Víctor Manuel (1973): «Del 12 al 20 de Octubre, “II Jornadas de Teatro” » *Faro de Vigo* 10.10.1973.
- Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (2005): *Catálogo de dramaturgos galegos 1973-2004. De Abrente ata hoxe* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Jacquot, Jean (1971): «El Open Theatre y la creación colectiva» *Yorick. Revista de Teatro* 46: 12-16.
- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1973a): «Mañana, conferencia de Xavier Fábregas sobre la crisis del teatro» *El Ideal Gallego*, 03.06.1973.
- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1973b): «Teatro Circo va a montar la primera pieza teatral escrita en gallego» *El Ideal Gallego*, 21.12.1973.
- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1973c): «Teatro Gallego: una intención en marcha» *El Ideal Gallego*, 10.06.1973.



- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1973d): «Un grupo nuevo para un ambicioso montaje» *El Ideal Gallego*, 07.06.1973.
- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1975a): «Una lectura gallega de Shakespeare» *El Ideal Gallego*, 15.08.1975.
- J.A.G. [José Antonio Gaciño] (1975b): «Zardigot. Los horrores de la guerra» *El Ideal Gallego*, 11.02.1975.
- Joglars, Els (1978): «Hola amics» *Pipirijaina* 7: 1.
- Joglars, Els (2001): *La guerra de los 40 años* (Madrid: Espasa Calpe).
- Juana López, Jesús / Prada Rodríguez, Xulio (1996): *Galicia contemporánea V* (A Coruña: Vía Láctea Editorial).
- J.V.F. (1977): «Teatre / Sitges. Els suggestius vells de Galícia» *Avui*, 19.10.1977.
- Kowzan, Tadeusz (1992): *Literatura y espectáculo* (Madrid: Taurus).
- Kowzan, Tadeusz (1996): «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo». En Bobes Naves, M.<sup>a</sup> del Carmen (coord.): *Teoría del teatro* (Madrid: Arco/Libros): 121-153.
- Laborda Peralta, Ángel (1975): «Ocho compañías españolas y cinco extranjeras en el II Festival de Teatro Independiente» *ABC*, 28.09.1975.
- Lapeña, Antonio Andrés (1977): «Por un teatro regional estable en Andalucía» *Pipirijaina* 5: 23-28.
- L. Á. Pousa [Luis Álvarez Pousa] (1973a): «La “I Mostra de Teatro Galego” en Ribadavia, significó un acontecimiento para la cultura gallega» *La Voz de Galicia*, 01.06.1973.
- L. Á. Pousa [Luis Álvarez Pousa] (1973b): ««O teatro infantil galego. Ramón Piñeiro, Antonio Tovar, Franco Grande e Carlos Casares, entre outros, opinan da súa importancia» *La Voz de Galicia*, 30.05.1973.
- L. Á. P. [Luis Álvarez Pousa] (1974): «Habla el autor de “A tola xuiciosa”, Manuel Domínguez Quiroga» *La Voz de Galicia*, 19.05.1974.
- Logos (1971): «Teatro gallego en Madrid» *El Ideal Gallego*, 10.06.1971.
- López-Mozo, Jerónimo (1974): «Las relaciones autor-grupo» *Pipirijaina* 5: 7.
- López Silva, Inma / Vilavedra, Dolores (2002): *Un Abrente teatral. As Mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia* (Vigo: Galaxia).

- Lourenço Mória, Cilha / Vizcaíno Fernández, Carlos (2000): *Talía na Crónica de Nós. Dez anos de Teatro Galego (1990-1999)* (Ourense: Editorial Abano).
- Lourenço Mória, Cilha (2010a): «A xénese do Teatro Independente Galego: a conquista da identidade». En Tato Fontaíña, Laura / Maleval, Amparo Tavares (coords.): *Estudos Galego-Brasileiros 4. Lingua, Literatura, Identidade* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Lourenço Mória, Cilha (2010b): *Teatro Circo. Tres textos* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña).
- Lourenzo, Manuel (1968a): «La Coruña. Semana de Teatro Joven» *Primer Acto* 99: 69-73.
- Lourenzo, Manuel (1968b): «Teatro “no profesional”, teatro joven» *La Voz de Galicia*, 14.07.1968.
- Lourenzo, Manuel (1969): «Se buscan Goliardos» *La Voz de Galicia*, 28.09.1969.
- Lourenzo, Manuel (1970a): «Galicia, posibilidad de un teatro independiente» *Primer Acto* 125: 12-13.
- Lourenzo, Manuel (1970b): «Teatro gallego en Galicia. Desde La Coruña» *Primer Acto* 120: 28.
- Lourenzo, Manuel (1970c): «III Semana de Teatro» *Yorick. Revista de Teatro* 44: 67-68.
- [Lourenzo, Manuel] (1970d): «III Semana de Teatro Joven. Sesión inaugural. “Romería ás covas do demo”, de Manuel Lorenzo» *La Voz de Galicia*, 18.09.1970.
- Lourenzo, Manuel (1971a): «Crónica del sol de invierno» *Primer Acto* 137: 36-51.
- Lourenzo, Manuel (1971b): «Sobre esto y sobre lo otro del teatro gallego» *Primer Acto* 137: 32-25.
- Lourenzo, Manuel (1971c): «Teatro galego no ano 70». En *Galicia ano 70* (Lugo: Ediciones Celta): 25-28.
- Lourenzo, Manuel (1971d): «Textos teóricos de Meyerhold» *La Voz de Galicia*, 09.05.1971.
- Lourenzo, Manuel (1972a): «Algunas cuestiones en torno al teatro gallego» *Yorick. Revista de Teatro* 53: 14-18; 43-46.
- Lourenzo, Manuel (1972b): «Tres Hermanas Tontas» *Yorick. Revista de Teatro* 53: 47-50.

- Lourenzo, Manuel (1972c): «Un espectáculo del “Teatro Circo”. Tres hermanas tontas (“Tres irmás parvas”）」 *Yorick. Revista de Teatro* 53: 46.
- Lourenzo, Manuel (1973): «O neno ten a necesidade de afirmar a súa personalidade; por eso incorpora a outros persoaxes» *La Voz de Galicia*, 02.12.1973.
- Lourenzo, Manuel (1974a): «Do teatro rural (encol dun palique no teleclub de Bonxe)» *La Voz de Galicia*, 25.08.1974.
- Lourenzo, Manuel (1974b): «O Teatro» *Galaxia-Almanaque 1950-1975*: 109-111.
- Lourenzo, Manuel (1974c): «O teatro, agora e sempre» *La Voz de Galicia*, 31.07.1974.
- Lourenzo, Manuel (1974d): «Ribadavia: a independencia da Mostra» *La Voz de Galicia*, 21.04.1974.
- Lourenzo, Manuel (1974e): «Ribadavia, pedra de toque» *Primer Acto* 175: 74-77.
- Lourenzo, Manuel (1974f): «Ribadavia: primavera teatral» *La Voz de Galicia*, 31.03.1974.
- Lourenzo, Manuel (1974g): «Teatro Circo. Dos espectáculos, un libro y respiro» *Primer Acto* 170-171: 89-93.
- Lourenzo, Manuel (1974h): «“Teatro pra a xente”, de Eduardo Blanco Amor» *Grial* 45: 377.
- Lourenzo, Manuel (1974i): «II Mostra de teatro. Notas a carón do programa» *La Voz de Galicia*, 01.05.1974.
- Lourenzo, Manuel (1975a): «O teatro galego, de esguello (notas ceibes encol da nosa vida teatral)» *Estudios Escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro* 19: 59-74.
- Lourenzo, Manuel (1975b): *Romería ás covas do demo* (Santiago de Compostela: Pico Sacro).
- Lourenzo, Manuel (1975c): *Tacholas* (Sada: Museo Carlos Maside / Edicións do Castro).
- Lourenzo, Manuel (1975d): «Tacholas en Galicia» *La Voz de Galicia*, 07.09.1975.
- Lourenzo, Manuel (1976): «Teatro no Cadramón» *La Voz de Galicia*, 03.08.1976.
- Lourenzo, Manuel (1977a): «Ribadavia y otros temas» *Pipirijaina* 4: 22-23.
- Lourenzo, Manuel (1977b): «Teatro Independiente em Galicia» *Ozono* 20.
- Lourenzo, Manuel (1978a): «La salida del callejón» *Pipirijaina* 6: 27-29.
- Lourenzo, Manuel (1978b): «O teatro infantil galego» *Cadernos da Escola Dramática Galega* 1.

- Lourenzo, Manuel (1980a): «¿El teatro? Está servido» *Camp de l'Arpa* 75: 49-51.
- Lourenzo, Manuel (1980b): «Las razones de un retraso. La Mostra de Ribadavia seguirá» *Primer Acto* 185: 165-168.
- Lourenzo, Manuel (1980/1981): «Teatro gallego. Cosecha 1980» *Primer Acto* 187: 112-116.
- Lourenzo, Manuel (1981a): «A realidade teatral galega» *Bendado. Boletín de información cultural galego-portuguesa* 6 (Santiago de Compostela: Librería Couceiro).
- Lourenzo, Manuel (1981b): *Edén e outros paraísos* (Sada: Castrodoiro).
- Lourenzo, Manuel (1982a): «A aventura dunha sala de teatro» *La Voz de Galicia*, 12.01.1982.
- Lourenzo, Manuel (1982b): «Fedra» *Cadernos da Escola Dramática* 28.
- Lourenzo, Manuel (1985): «Oito reflexións sobre o teatro galego actual». En Rodríguez, Francisco (coord.): *A nosa literatura: unha interpretación para hoxe II* (Santiago de Compostela: Edicións Xistral): 69-75.
- Lourenzo, Manuel (2000): «Teatro Circo. A consolidación do Teatro Independente» *Casahamlet 2* : 34-37.
- Lourenzo, Manuel (2003): «El Teatro Independiente en Galicia» *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37: 83-91.
- Lourenzo, Manuel (2010): «Crónica do sol de inverno». En Lourenço Mória, Cilha: *Teatro Circo. Tres textos* (A Coruña: Deputación Provincial da Coruña): 33-91.
- Lourenzo, Manuel / Pillado Mayor, Francisco (1979): *O teatro galego* (Sada: Edicións do Castro).
- Lourenzo, Manuel / Pillado Mayor, Francisco (1982): *Antoloxía do teatro galego* (Sada: Edicións do Castro).
- Lourenzo, Manuel / Pillado Mayor, Francisco (1987): *Dicionário do teatro galego (1671-1985)* (Barcelona: Sotelo Blanco Edicións).
- Lueiro, Xosé (2005): «Memorias dun furón (II)» *Galicia hoxe*, 07.10.2005.
- Maeztu, Myriam de (1978): «La cárcel es la muerte» *La Torna, Pipirijaina* 8-9: 1.
- M.A.F. [Miguel Anxo Fernández] (1975): «La promoción del teatro gallego, una necesidad cultural y popular» *La Voz de Galicia*, 08.10.1975.

- Magán, Agustín (1980): «O Teatro de Cámara Ditea» *Cadernos da Escola Dramática Galega* 9.
- Manoel [Manuel Lourenzo] (1977): «Teatro. Felipe Sánchez Arana» *Teima. Revista Galega de Información Xeral* 34: 32.
- Marcuello Calvín, José Ramón (1975): «“Zardigot” o la eterna cuestión del teatro gallego» *El Correo Gallego*, 13.04.1975.
- Marcus (1978): «Manuel Lourenzo de La Coruña, ganador del premio de Teatro “Abrente”» *La Voz de Galicia*, 18.05.1978.
- Marín, Xaquín (1975): «O longo camiño de volta dende as estrelas». En Marín, Xaquín / Patiño, Raimundo: *2 viaxes* (Madrid: Brais Pinto Gráfica): 9-41.
- Marquerie, Alfredo (1971): «Estreno de “Cróneca do sol de inverno”» *Pueblo*, 08.07.1971.
- Martínez Bjorkman, Joaquín (1966): «Acerca de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales» *Yorick. Revista de Teatro* 13: 12.
- Martínez Bjorkman, Joaquín (1970): «Aportaciones de las Conversaciones de Córdoba al Teatro Independiente» *Primer Acto* 119: 17-18.
- Matilla, Luis (1974): «Autor, grupo y construcción colectiva» *Pipirijaina* 1: 3-4.
- Matilla, Luis (1980): «El Galpón: casi la historia del teatro uruguayo» *Pipirijaina* 14: 64-65.
- M.D.C. (1971): «Actuación del grupo Teatro Circo de La Coruña» *El Alcázar*, 06.06.1971.
- Melendres, Jaume (1973): «Eduardo Blanco Amor: Galicia, el teatro y Castela» *La Región*, 12.12.1973.
- Miralles, Alberto (1966): «Teatro de aficionados» *Yorick. Revista de Teatro* 12: 7.
- Miralles, Alberto (1967): «Teatro Independiente» *Yorick. Revista de Teatro* 26: 3.
- Miralles, Alberto (1977): *Nuevo teatro español: una alternativa ~~cultural~~ social* (Madrid: Editorial Villalar).
- Miralles, Alberto (2003): «El grupo Cátar y el Teatro Independiente» *Assaig de Teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 37: 55-64.
- Monleón, José (1970a): «Consideraciones autocríticas sobre un festival interrumpido (San Sebastián)» *Primer Acto* 120: 56-65.

- Monleón, José (1970b): «Del teatro de Cámara al Teatro Independiente» *Primer Acto* 123-124: 8-14.
- Monleón, José (1971): «Un teatro gallego» *Triunfo*, 26.06.1971: 66.
- Monleón, José (1975): «Noticia del teatro gallego» *Triunfo*, 15.02.1975: 34-35.
- Montanyés, José (1969-1970): «La expresión corporal como armazón del Teatro de Vanguardia» *Yorick. Revista de Teatro* 37: 16.
- Moreira, Nitis Jacón de Araujo (1974): «A II Mostra de Teatro en Galego vista por unha brasileira» *El Ideal Gallego*, 30.06.1974.
- M.P.C. (1975): «Desde la agrupación dramática hasta la cita de “Abrente”, en Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 08.10.1975.
- Muñiz, Carlos (1965): «El caballo del caballero» *Primer Acto* 63: 14-17.
- Nieva, Francisco (1975): «Macbeth, un personaje de Shakespeare que se hizo gallego» *Informaciones de las Artes y las Letras*, 23.08.1975.
- Núñez Yusta, Juan M. (1977a): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo» *La Voz de Galicia*, 06.07.1977.
- Núñez Yusta, Juan M. (1977b): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo. A teima ruralista» *La Voz de Galicia*, 09.07.1977.
- Núñez Yusta, Juan M. (1977c): «A “Mostra de Teatro Galego” de Vigo e os perigos da transcendencia» *La Voz de Galicia*, 10.07.1977.
- Núñez Yustae [Yusta], Juan M. (1977d): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo. “O Facho”: un final aceptábel» *La Voz de Galicia*, 12.07.1977.
- Núñez Yusta, Juan M. (1977e): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo. Unha lección» *La Voz de Galicia*, 08.07.1977.
- Otero Sande, M.<sup>a</sup> Teresa (1971): «Teatro gallego» *Fablas. Revista de poesía y crítica* 25: 33-36.
- Padín, Ángel (1975): «Hoy, mañana, ayer todavía» *Hoja del Lunes*, 13.10.1975.
- Parada, M.<sup>a</sup> del Carmen (1974): «El gran triunfo de Blanco Amor entre la juventud» *La Voz de Galicia*, 21.05.1974.
- Pascual Rodríguez, Roberto (2003): «Entrevista a Manuel Lourenzo». En *Lourenzo nos escenarios da pequena Stratford do teatro galego (1973-1980)*. Traballo Academicamente Dirixido presentado na USC.

- Pascual, Roberto (ed.) (2006): *Palabra e acción. A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego* (Lugo: Tris Tram).
- Pascual, Roberto (2007): «O teatro nos tempos da ditadura». En Vieites, Manuel F. (coord.): *Cento e vinte cinco anos de teatro en galego (1882-2007)*: 131-145.
- Patiño, Ramón (1975): «Rotundo triunfo del grupo “Teatro Circo de Artesáns” con Macbeth de Shakespeare» *La Voz de Galicia*, 15.08.1975.
- Pérez Barreiro-Noya, Fernando (1972): *Macbeth* (Vigo: Editorial Galaxia).
- Pérez Coterillo, Moisés (1974): «Apuesta por un teatro gallego: Grupo Rosalía de Castro y EBA» *Informaciones de las Artes y de las letras*, 17.03.1974.
- Pérez Coterillo, Moisés (coord.) (1976): *El espectáculo de la huelga / la huelga del espectáculo* (Madrid: Editorial Ayuso).
- Pérez Coterillo, Moisés (1977): «Teatro independiente, crisis de identidad» *El País*, 11.11.1977.
- Pérez Coterillo, Moisés / Heras, Guillermo / Fernández Torres, Alberto (1979): «El teatro independiente como medio de comunicación popular». En Vidal Beneyto, José (coord.): *Alternativas populares a las comunicaciones de masas* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: 519-529).
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1969): «Ahondando por España. Teatro Popular de Pontevedra» *Yorick. Revista de Teatro* 33: 52-53.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1970): «San Sebastián. I Festival Internacional de Teatro» *Yorick. Revista de Teatro* 40: 58-61.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1972): «I Semana de Teatro de Tarragona y I Jornadas de Teatro de Vigo» *Yorick. Revista de Teatro* 52: 8-9.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo (1973-1974): «II Jornadas Teatrales de Vigo» *Yorick. Revista de Teatro* 61: 4-6.
- Pérez Fernández, H. (1975): «Los grupos Teatro Circo, de La Coruña, y Carnestoltes de Valencia, en el Teatro Alfil» *ABC*, 08.10.1975.
- Pérez Rodríguez, Luis (1996): *Fernando Iglesias «Tacholas», un actor auriense na Galicia ideal* (Sada: Edición do Castro).
- Pillado Mayor, Francisco (1980): «Escola Dramática Galega-1979». En Alonso Montero, Xesús (coord.): *Galicia no ano 79* (Vigo: Imp. J. A. Vicente): 157-161.

- Pillado Mayor, Francisco (1985): «Glosa do Teatro Galego». En Rodríguez, Francisco (coord.): *A Nosa Literatura: unha interpretación para hoxe II* (A Coruña: Agrupación Cultural Alexandre Bóveda): 47-67.
- Pillado Mayor, Francisco (1992): «Escola Dramática Galega-1979». En Pillado Mayor, Francisco: *Cinco aspectos do teatro galego* (Santiago de Compostela: Biblioteca 114, El Correo Gallego): 157-161.
- Piñeiro, Ramón (1975): «O presente» *Galaxia-Almanaque 1950-1975*: 65-66.
- Pisón, Xesús (2000): «Os Cans Ceibes» *Casahamlet 2*: 20-21.
- P.J.A (1976): «Seis grupos de teatro actuarán en los barrios» *La Voz de Galicia*, 20.11.1976.
- P.M.S. (1971): «Teatro Circo» *El Diario Vasco*, 08.09.1971.
- Ponte, Vasco da (1972): *Pedro Madruga* (Vigo: O Moucho).
- Potau, Juan (1968): «Grupo Experimental Cátaro» *Yorick. Revista de Teatro* 28: 51.
- Pouplana, Ramón (1972): «Teatro y provincias» *Yorick. Revista de Teatro* 52: 5-7.
- Pozo Garza, Luz (1974): «A “Mostra de Teatro”, onte» *La Voz de Galicia*, 05.07.1974.
- Ragué-Arias, María-José (1991): *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo* (Sada: Edicións do Castro).
- Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*: 79-81 (Barcelona: Ariel).
- Reinoso, José Luis (1970): «Tres irmás parvas, brillantemente representado por el Teatro-Circo de La Coruña» *Diario de Pontevedra*, 20.01.1970.
- Riobó, Pedro Pablo (2000): *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)* (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Riobó, Pedro P[ablo] (2003): «Falamos con... Manuel Lourenzo. Conversas de 25 anos de Teatro Profesional» *Revista Galega de Teatro* 36: 16-22.
- Riobó, Pedro P[ablo] (2004): «Falamos con... Xulio Lago. Conversas de 25 anos de Teatro Profesional» *Revista Galega de Teatro* 37: 17-19.
- Ríos, F. (1971): «Marsillach es lo más completo como hombre de teatro en España» *El Ideal Gallego*, 10.09.1971.
- Rodríguez, Francisco (1990): *Literatura galega contemporánea (problemas de método e interpretación)* (Vigo: Edicións do Cumio).



- Rodríguez, Pablo (1997): *Manuel Lourenzo. Vivir para o teatro* (Santiago de Compostela: Uvegá Teatro).
- Rodríguez Villar, Alejandra Juno (2005): *A cultura teatral en Galicia: o caso de Ditea, 1960-1995*. Tese de Doutoramento lida na USC en 2005, baixo a dirección do Prof. Dr. Xosé Ramón Barreiro.
- Rodríguez Villar, Alejandra Juno (2011): *Cuando Compostela subió el telón* (Santiago de Compostela: Alvarellos Editora).
- Rosalía de Castro, Grupo de Teatro (1974): «Precisións sobor da réplica de “Esperpento”» *La Voz de Galicia*, 12.11.1974.
- R.S. (1973): «El Teatro Circo de Artesanos, a Cataluña, Valencia y Portugal» *La Voz de Galicia*, 13.09.1973.
- Ruibal, Euloxio R. (1974): «¿Unha nova xeira do noso teatro?» *El Ideal Gallego*, 05.05.1974.
- Ruibal, Euloxio R. (2012): «Asociacionismo e Teatro en Galicia». En Gurriarán, Ricardo (ed.): *Asociacionismo cultural en Galicia (1961-1975)* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega): 117-123.
- Salvat, Ricard (1970): «Mi puesta en escena de *Os vellos non deben de namorarse*» *Primer Acto* 120: 34-36.
- Salvat, Ricard (1971): «La meva escenificació d'*Os vellos non deben de namorarse* d'Alfonso R. Castelao». En Salvat, Ricard: *Els meus muntatges teatrals* (Barcelona: Edicions 62): 72-78.
- Salvat, Ricard (1972): «Notas sobre el teatro gallego actual» *Tele-Xprés*, 12.09.1972.
- Sampayo (1973): «La “I Semana de Teatro Galego” organizada por “GATMA”, de Marín» *La Voz de Galicia*, 26.12.1973.
- Sánchez Arana, Felipe / Barra [Barea] Pérez, Carmen (1976): «Un, dous, tres, o xigante son eu» *Revista Vagalume* 18: 2-4.
- Sánchez Pena, J. (1973): «“Ipólito”: tragedia de antaño y hogaño» *La Voz de Galicia*, 29.04.1973.
- Sanchis Sinisterra, José (1965): «Carta a los grupos no profesionales españoles» *Primer Acto* 60: 63-64.
- Sanchis Sinisterra, José (1969): «Presente y futuro del teatro español» *Primer Acto* 104: 4-8.
- Sanchis Sinisterra, José (1970a): «El primer Festival de Teatro Contemporáneo (Gijón, 1963)» *Primer Acto* 119: 15-17.

- Sanchis Sinisterra, José (1970b): «Las dependencias del teatro independiente» *Primer Acto* 121: 69-74.
- Santolaria Solano, Cristina (2001): «Eslabones para una historia del teatro independiente» *Asociación de Directores de Escena* 84: 57-70.
- Sastre, Alfonso (1970): «¿Y un teatro salvaje?» *Primer Acto* 123/124: 15-18.
- Seijas, A. (1974): «En el Colegio Nacional Mixto de Tarrío-Culleredo se celebraron diversos actos deportivos y culturales» *La Voz de Galicia*, 29.01.1974.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo (2004/2005): «Traduccions e versións do alemán ó galego: inventario de 1896 a 1996». En Álvarez Blanco, Rosario / Fernández Rei, Francisco / Santamarina, Antón (eds.): *A lingua galega. Historia e actualidade. Actas do I Congreso Internacional III*: 425-447. (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega / Instituto da Lingua Galega).
- Semedo, Fernando (1974): «O Teatro-Circo trouxe ao Porto o “Entremés Famoso sobre a Pesca no rio Miño”» *Jornal do Comércio*, 07.04.1974.
- Seoane, Luís (1973): «Figuracións. Manuel Lourenzo» *La Voz de Galicia*, 23.09.1973.
- Seoane, Luís (1980): «Esquema de farsa. Cara un teatro popular galego» *Cadernos da Escola Dramática Galega* 11.
- Sirera, Rodolf (1972): «Notes sobre teatre valencià» *Serra d'Or* 154: 53-56.
- Sontag, Susan (1976): *Aproximación a Artaud* (Barcelona: Editorial Lumen).
- Tábano (1978): *Cambio de tercio* (Madrid: Campus Editorial).
- Tábano / Ensayo Uno-En venta / Teatro de la Ribera / Heras, Guillermo (1987): «Apuntes para una definición del Teatro Independiente». En Fernández Torres, Alberto (coord.): *Documentos sobre el Teatro Independiente Español* (Madrid: Ministerio de Cultura / Instituto de las Artes Escénicas y de la Música): 245-255.
- Tarrío Varela, Anxo (1994): *Literatura Galega. Aportacións a unha historia crítica* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia).
- Tato Fontaíña, Laura (1997): *Teatro Galego 1915-1931* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Tato Fontaíña, Laura (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936* (Vigo: A Nosa Terra).
- Tato Fontaíña, Laura (2000): «O teatro desde 1936». En Villanueva, Darío (coord.) (2001): *Galicia. Literatura: A Literatura desde 1936 ata hoxe: Poesía e Teatro XXXIII*: (A Coruña: Hércules Ediciones): 442-511.

- Tato Fontaña, Laura (2009): «Relación de noticias sobre teatro nos fondos da Biblioteca-Arquivo Teatral “Francisco Pillado Mayor” (1882-1975)» (A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor).
- Tavi (1968): «Ciclo de Teatro Joven, en el salón de Dominicos» *La Voz de Galicia* 03.08.1968.
- Teatre de L'Escorpí (1987): «Comentarios para el estreno de “Terra Baixa”». En Fernández Torres, Alberto (coord.): *Documentos sobre el Teatro Independiente Español* (Madrid: Ministerio de Cultura / Instituto de las Artes Escénicas y de la Música): 391-392.
- Teatro Circo / Teatro Experimental Tespis (1968): «Prólogo a la “Semana de Teatro Joven”» *El Ideal Gallego*, 26.07.1968.
- Teatro Circo de Artesáns (1974): «Estreno do “Entremés famoso sobre da pesca do rio Miño”» *El Ideal Gallego*, 08.02.1974.
- Teatro de la Ribera (1987): «Notas para un Festival de Teatro Independiente». En Fernández Torres, Alberto (coord.): *Documentos sobre el Teatro Independiente Español* (Madrid: Ministerio de Cultura / Instituto de las Artes Escénicas y de la Música): 309-310.
- Teixidor, Jordi (1969): «A la recerca d'un teatre popular» *Serra d'Or* 116: 71-72.
- Torre Cervigón, José María (1975): «Nuestro objetivo es difundir la cultura gallega por medio del teatro» *La Voz de Galicia*, 14.08.1975.
- Ubersfeld, Anne (1998): *Semiótica teatral* (Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia).
- Valdeorras, Camilo (1978): «Informe y crónica de un Abrente teatral» *Pipirijaina* 8-9: 29-39.
- Valerio [Isidoro Valerio Prego] (1969): «Finalizó la “II Segunda Semana de Teatro”», 14.10.1969.
- Vara García, Orestes (1970): «La “III Semana de Teatro Joven en La Coruña” se celebrará desde el viernes al seis de octubre» *La Voz de Galicia*, 15.09.1970.
- Vázquez, Benjamín (1975): «Es muy difícil sostener una cultura jamás remunerada» *El Ideal Gallego*, 15.04.75.
- Vicente Hernando, César de (2001): «Los teatros de cámara y ensayo: un espacio de negociación estética para la posguerra» *Asociación de Directores de Escena* 84: 38-45.
- Vidal Beneyto, José (coord.) (1979): *Alternativas populares a las comunicaciones de masas* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas).

- Vidal Bolaño, Roberto (1974): «Extraordinaria y consciente labor del “Teatro Circo”» *El Ideal Gallego*, 27.04.1974.
- Vidal Bolaño, Roberto (1980): «Teatro y cultura en Galicia» *Pipirijaina* 15: 4-6.
- Vieites, Manuel F. (1996): *Manual e escolma da literatura dramática galega* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións).
- Vieites, Manuel F. (1998): «Entrevista con Manuel Lourenzo. Premio Nacional de Literatura Dramática» *Asociación de Directores de Escena* 64-65: 105-110.
- Vieites, Manuel F. (1999): «Creación dramática e realización teatral. Algunhas consideracións arredor da xénese do Novo Teatro Galego (NTG) e da Nova Dramaturxia Galega (NDG)». En Vieites, Manuel F. (ed.): *Do novo teatro á Nova Dramaturxia (1965-1995)* (Vigo: Edicións Xerais de Galicia): 33-84.
- Vieites, Manuel F. (2003): «Entrevista con Manuel Lourenzo. Premio Nacional de Literatura Dramática». En Vieites, Manuel F. (ed.): *Crónica do teatro galego* (Vigo: Universidade de Vigo): 247-264.
- Vieites, Manuel F. (2004): *O teatro* (Vigo: Galaxia / Xunta de Galicia).
- Vilavedra, Dolores (1999): *Historia da literatura galega* (Vigo: Galaxia).
- Vilavedra, Dolores (coord.) (2003): *Diccionario da Literatura Galega V* (Vigo: Galaxia).
- Villalaín, Damián (2007): «A xeración do 78 na creación do tecido institucional do teatro galego». En Vieites, Manuel F. (coord.): *Cento e vinte cinco anos de teatro en galego (1882-2007)*: 165-185.
- Xico (1977): «Cultura. Teatro: Hoxe, “Os vellos non deben de namorarse”, do grupo “Teatro Circo”» *La Voz de Galicia*, 02.12.1977.
- X.L.V. [Xulio López Valcárcel] (1973): «Un nome xa a ter en conta no Teatro Galego, Euloxio R. Ruibal» *El Ideal Gallego*, 10.06.1973.
- Yusty, Luis (1977): «Éxito do Teatro Circo de Artesáns» *El Ideal Gallego*, 16.11.1977.

- (1964): «Para una asociación independiente de teatros experimentales» *Primer Acto* 51: 25-26.
- (1966): «Encuesta al Teatro Independiente» *Yorick. Revista de Teatro* 12: 8-10.
- (1966): «La agrupación teatral “Tespis” ofrecerá mañana dos representaciones» *La Voz de Galicia*, 09.10.1966.
- (1967): «Encuesta a los actores del teatro independiente» *Yorick. Revista de Teatro* 25: 14-15.
- (1967): «Encuesta a los directores de teatro independiente» *Yorick. Revista de Teatro* 25: 6-7.
- (1967) «Presentación del Grupo de Teatro Realista de la Reunión de Artesanos» *El Ideal Gallego*, 27.06.1967.
- (1968): «El martes, representación homenaje al Padre Marlaska» *La Voz de Galicia*, 03.09.1968.
- (1968): «Hoy comienza la “Semana de Teatro Joven» *La Voz de Galicia*, 26.07.1968.
- (1968): «José Monleón hablará hoy sobre “Nuevas Formas del Teatro”» *La Voz de Galicia*, 27.09.1968.
- (1968): «Sobre la “Semana de Teatro Joven”» *La Voz de Galicia*, 28.07.1968.
- (1968): «“Teatro Joven” en La Coruña» *El Ideal Gallego*, 16.08.1968.
- (1969): «El grupo de Teatro Circo, en Dominicos» *La Voz de Galicia*, 09.10.1969.
- (1969): «La “Semana de Teatro Joven”» *La Voz de Galicia*, 10.10.1969.
- (1970): *Agrupación Cultural O Facho. Memoria 1963-1969* (A Coruña: Editorial Moret).
- (1970): «Ayer finalizó la III Semana de Teatro Joven» *La Voz de Galicia*, 07.10.1970.
- (1970): «Ayer fue presentada “Teatro en lume”» *La Voz de Galicia*, 23.09.1970.
- (1970): «El programa de la “III Semana de Teatro Joven de La Coruña”» *La Voz de Galicia*, 16.09.1970.
- (1970): «Estreno de “Terra en lume”, hoy en la Casa de la Cultura» *La Voz de Galicia*, 22.09.1970.

- (1970): «Estreno de “Terra en lume”, pasado mañana en la Casa de la Cultura» *La Voz de Galicia*, 20.09.1970.
- (1970): «Éxito del grupo Teatro Circo, en Pontevedra» *La Voz de Galicia*, 20.01.1970.
- (1970): «Hoy, teatro gallego en la Universidad Laboral» *El Ideal Gallego*, 06.06.1970.
- (1970): «Las Jornadas de Teatro, con la actuación del Teatro de Pontevedra» *Diario de Pontevedra*, 04.01.1970.
- (1970): «Mañana, jornada de Teatro Independiente» *La Voz de Galicia*, 17.04.1970.
- (1970): «Noticias. Pontevedra» *Yorick. Revista de Teatro* 40: 66.
- (1970): «Próxima actuación del grupo madrileño “Bululú”» *La Voz de Galicia*, 27.09.1970.
- (1970): «Sesión inaugural de la Semana de Teatro Joven» *La Voz de Galicia*, 18.09.1970.
- (1970): «III Semana de Teatro Joven de La Coruña» *El Ideal Gallego*, 05.11.1970.
- (1970): «III Semana de Teatro Joven. Hoy, estreno de “El mito de Segismundo”, por Bululú, de Madrid» *La Voz de Galicia*, 29.09.1970.
- (1971): «Cartelera de Espectáculos» *La Voz de España*, 07.08.1971.
- (1971): «Cartelera de Espectáculos» *El Diario Vasco*, 08.08.1971.
- (1971): «Dos menciones especiales para “La Máscara”» *El Comercio*, 16.05.1971.
- (1971): «El grupo “Z” de Madrid inaugurará hoy el III Ciclo Nacional de Teatro Independiente» *La Nueva España*, 15.05.1971.
- (1971): «Hoy, con “Crónica do sol de inverno”, a cargo de “Teatro Circo”, se inician las representaciones» *La Voz de Galicia*, 24.09.1971.
- (1971): «Hoy empieza la IV Semana de Teatro» *El Ideal Gallego*, 24.09.1971.
- (1971): «Hoy, velada teatral en homenaje a San Juan Bosco» *La Voz de Galicia*, 30.01.1971.
- (1971): «La semana de teatro se iniciará próximamente» *La Voz de Galicia*, 19.09.1971.

- (1971): «Noticias de España. Noticias en el mundo» *Yorick. Revista de Teatro*, 49-50: 80-81.
- (1971): «Pasado mañana, representación de “Teatro Circo”» *El Ideal Gallego*, 22.09.1971.
- (1971): «IV Semana de Teatro de La Coruña. Se iniciará el próximo viernes con la actuación del “Teatro Circo”» *La Voz de Galicia*, 22.09.1971.
- (1971): «IV Semán de Teatro da Cruña. Monólogo» *La Voz de Galicia*, 28.08.1971.
- (1972): «Ayer, conferencia de Manuel Lourenzo» *El Pueblo Gallego*, 02.05.1972.
- (1972): «Desde “Romería ás covas do demo” –estreno, 11 de octubre de 1969– ...» *El Ideal Gallego*, 12.11.1972.
- (1972): «Encuesta a grupos gallegos» *Yorick. Revista de Teatro* 53: 51-54.
- (1972): «“Erros e ferros de Pedro Madruga”, por Teatro Circo, de Artesanos» *La Voz de Galicia*, 28.11.1972.
- (1972): «La Revista Yorick dedicará su próximo número al teatro en Galicia» *Faro de Vigo*, 03.09.1972.
- (1973): «Coloquio entre los grupos independientes de Galicia» *La Voz de Galicia*, 16.10.1973.
- (1973): «Disertaron sobre “Teatro Galego” Manuel Lorenzo e Arturo López» *La Voz de Galicia*, 25.02.1973.
- (1973): «Entrevista con José Monleón» *La Voz de Galicia*, 07.06.1973.
- (1973): «Estreno do “Entremés famoso sobre da pesca do río Miño» *El Ideal Gallego*, 21.12.1973.
- (1973): «Estreno na Cruña de “As laranxas máis laranxas de tódalas laranxas”, de Carlos Casares» *La Voz de Galicia*, 02.06.1973.
- (1973): «Hoxe, estreno de “Ipólito” polo Teatro Circo de Artesáns» *El Ideal Gallego*, 26.04.1973.
- (1973): «Hoxe, estreno de “Ipólito” polo Teatro Circo de Artesáns» *La Voz de Galicia*, 26.04.1973.
- (1973): «Hoxe, representación do “Ipólito”, polo Teatro Circo de Artesáns» *La Voz de Galicia*, 02.06.1973.

- (1973): «Hoy, conferencia de Manuel Lorenzo y Arturo López» *El Progreso*, 24.02.1973.
- (1973): «“Ipólito”, en versión do Teatro Circo de Artesáns» *El Ideal Gallego*, 25.04.1973.
- (1973): «“Ipólito”, en versión do Teatro Circo de Artesáns» *La Voz de Galicia*, 25.04.1973.
- (1973): «Próximas conferencias de José Monleón y Francisco Umbral en la Cámara de Comercio» *La Voz de Galicia*, 03.06.1973.
- (1973): «I Mostra de Teatro en Galego» *La Voz de Galicia*, 26.05.1973.
- (1973/1974): «Estrenos» *Yorick. Revista de Teatro* 61: 83.
- (1974): «Acrecemento das elucubracións teóricas» *El Ideal Gallego*, 22.05.1974.
- (1974): «Ayer, teatro gallego en el Círculo» *El Progreso*, 07.03.1974.
- (1974): «El “Teatro Circo”, de La Coruña, abriu la Temporada de Teatro Gallego, con “Zardigot”» *La Voz de Galicia*, 05.05.1974.
- (1974): «El Teatro Circo de La Coruña, inauguró el “III Cicle de Granollers”» *La Voz de Galicia*, 16.11.1974.
- (1974): «En Galicia hai que facer un teatro de misión polas pequenas aldeas» *El Ideal Gallego*, 24.05.1974.
- (1974): «Escrito de intelectuales gallegos sobre las III Jornadas de Teatro de Vigo» *El Ideal Gallego*, 28.09.1974.
- (1974): «Estreia-se amanhã no Grupo dos Modestos o Teatro Circo» *Primeiro de Janeiro*, 30.03.1974.
- (1974): «Estreno do “Entremés famoso sobre da pesca do río Miño”» *El Ideal Gallego*, 08.02.1974.
- (1974): «Forte polémica na “mesa redonda” do II Certamen teatral “Abrente”» *El Ideal Gallego*, 19.05.1974.
- (1974): «Hoxe comenza en Ribadavia a “II Mostra de Teatro Galego”» *La Voz de Galicia*, 17.05.1974.
- (1974): «Intercâmbio Ibérico de Teatro Independente» *Plateia*, 23.03.1974.
- (1974): «Intercâmbio Teatral Ibérico promovido pelo Seiva Trupe» *Diário do Ribatejo*, 20.03.1974.



- (1974): «Intercâmbio teatral ibérico promovido pela Seiva Trupe» *Primeiro de Janeiro*, 17.03.1974.
- (1974): «José Estruch, en Salamanca» *El Adelanto*, 20.10.1974.
- (1974): «Manoel Domínguez Quiroga y Ánxeles Penas, premios “Abrente” de teatro» *El Ideal Gallego*, 18.05.1974.
- (1974): «Mañá, representación do Teatro Circo de Artesáns» *El Ideal Gallego*, 07.02.1974.
- (1974): «Mañá, representación do Teatro Circo de Artesáns» *La Voz de Galicia*, 07.02.1974.
- (1974): «Momento dos mais expressivos da representación de “Entremez famoso sobre a pesca no río Miño”...» *Jornal de Notícias*, 03.04.1974.
- (1974): «Mostra de teatro paralela á de Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 03.06.1974.
- (1974): «Neste fin de semán puxéronse tres pezas, en Ribadavia» *El Ideal Gallego*, 21.05.1974.
- (1974): «Polémica en torno a las Jornadas de Teatro de Vigo» *La Voz de Galicia*, 01.11.1974.
- (1974): «“Seiva Trupe” promove intercâmbio ibérico» *República*, 20.03.1974.
- (1974): «Teatro Circo de Artesáns: estreno do “Entremés famoso sobre da pesca do río Miño”» *La Voz de Galicia*, 08.02.1974.
- (1974): «Teatro Circo (Galiza) apresenta tema popular» *Jornal de Notícias*, 30.03.1974.
- (1974): «Teatro espanhol na cidade invicta» *Diário Popular*, 11.03.1974.
- (1974): «Teatro galego no Porto» *Diário Popular*, 21.03.1974.
- (1974): «Teatro independente da Galiza no Porto» *A Opinião*, 23.03.1974.
- (1974): «Teatro que vale a pena ser visto e representado» *Primeiro de Janeiro*, 03.04.1974.
- (1974): «II Mostra de Teatro Galego en Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 19.05.1974.
- (1975): «A Cruña: Mesa redonda encol do Teatro Galego» *La Voz de Galicia*, 28.02.1975.
- (1975): «Balance de la I Mostra de Teatro Galego» *Faro de Vigo*, 21.06.1975.

- (1975): «Cultura gallega en los Festivales» *El Ideal Gallego*, 16.08.1975.
- (1975): «Elogios al “Macbeth” representado por “Teatro Circo” de La Coruña» *La Voz de Galicia*, 11.10.1975.
- (1975): «En busca da tradición teatral galega» *La Voz de Galicia*, 06.03.1975.
- (1975): «Éxito do “Teatro Circo” na “Mostra” de Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 20.05.1975.
- (1975): «“Macbeth”, en galego» *El Ideal Gallego*, 13.08.1975.
- (1975): «“Macbeth”, polo Teatro Circo de Artesáns» *El Ideal Gallego*, 12.08.1975.
- (1975): «Mañá, no Teatro Colón “Macbeth” en galego» *La Voz de Galicia*, 13.08.1975.
- (1975): «Mesa redonda, en Barcelona, sobre el teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 26.03.1975.
- (1975): «Mesa redonda, en Barcelona, sobre el teatro gallego» *La Voz de Galicia*, 27.03.1975.
- (1975): «O equipo de investigación do “Teatro Circo” non está a analizar un fósil» *La Voz de Galicia*, 16.03.1975.
- (1975): «O grupo “Teatro Circo” representou “Zardigot”, do xoven autor compostelán Euloxio R. Ruibal» *La Voz de Galicia*, 15.04.1975.
- (1975): «“O teatro galego, hoxe”: clausura do ciclo con dúas representacións e unha mesa redonda» *La Región*, 23.02.1975.
- (1975): «Otras manifestaciones artísticas» *Hoja del Lunes*, 18.08.1975.
- (1975): «Piden una amnistia xeneral cinco agrupacións de teatro galegas» *La Voz de Galicia*, 20.12.1975.
- (1975): «Programación do Teatro Alfil» *Informaciones de las Artes y las Letras*, 04.10.1975.
- (1975): «Teatro Circo, ante un nuevo público» *El Ideal Gallego*, 14.08.1975.
- (1975): «Teatro Circo prepara “Macbeth”, de Shakespeare» *La Voz de Galicia*, 16.02.1975.
- (1975): «Unha festa parateatral galega: o Antroido» *La Voz de Galicia*, 29.06.1975.

- (1975): «Unha festa parateatral galega: o Antroido» *La Voz de Galicia*, 06.07.1975.
- (1975): «Un “Macbeth” gallego en un espectáculo importante» *El Ideal Gallego*, 15.05.1975.
- (1975): «IV experiencia estival de tecnoloxía y escuela libre en Sargadelos» *La Voz de Galicia*, 01.08.1975.
- (1976): «Agenda coruñesa» *El Ideal Gallego*, 26.09.1976.
- (1976): «A las siete y media de la tarde, “Macbeth”» *El Correo Gallego*, 15.05.1976.
- (1976): «A las 7,30 en “La Salle” el grupo “Teatro Circo” de La Coruña pondrá en escena “Macbeth”» *La Voz de Galicia*, 15.05.1976.
- (1976): «As festas parateatráis na escola galega. Cursillo do Teatro Circo» *La Voz de Galicia*, 05.02.1976.
- (1976): «Comunicado del Centro Coordinador de Teatro Galego. Denuncia la castellanización de las “Xornadas de Teatro de Vigo”» *La Voz de Galicia*, 15.10.1976.
- (1976): «Cursillo del Teatro Circo de Artesáns, en La Coruña» *La Voz de Galicia*, 15.02.1976.
- (1976): «Esperiencia Teatral 76» *La Voz de Galicia*, 01.05.1976.
- (1976): «Esperiencia Teatral 76. Orgaizada por o Teatro Circo de Artesáns, da Coruña» *La Voz de Galicia*, 02.05.1976.
- (1976): «Esperiencia Teatral 76. Sigue aberta a matrícula para a terceira fase» *El Ideal Gallego*, 08.06.1976.
- (1976): «Extraordinaria actuación del “Teatro Circo”, en La Salle» *El Ideal Gallego*, 15.05.1976.
- (1976): «Jornadas de Teatro, del 4 al 16 de Octubre» *Faro de Vigo*, 29.09.1976
- (1976): «Los trabajos de investigación de Teatro Circo» *El Ideal Gallego*, 13.06.1976.
- (1976): «“Macbeth” do “Teatro Circo” en Santiago» *La Voz de Galicia*, 25.01.1976.
- (1976): «Proponse a elabouración dun programa de “Coordinación democrática”» *La Voz de Galicia*, 15.07.1976.

- (1976): «Propostas do Centro Coordinador do Teatro Galego para Mostra de Vigo» *La Voz de Galicia*, 29.06.1976.
- (1976): «Teatro en Vigo. “Burla e realidades de Sancho”, hoxe no programa da “Mostra Galega”» *La Voz de Galicia*, 08.07.1976.
- (1976): «Teatro en Vigo. Grande éisito de “Bulra e realidade de Sancho» *La Voz de Galicia*, 10.07.1976.
- (1976): «Teatro en Vigo. Hoxe, “Teño dereito a unha terra”. “Mostra de Teatro Galego” e “As falcatrúas do Marqués Patacón” (“Mostra Popular”)» *La Voz de Galicia*, 06.07.1976.
- (1976): «Teatro en Vigo. Pra hoxe, mesas redondas nas dúas Mostras» *La Voz de Galicia*, 09.07.1976.
- (1976): «Último día para inscribirse en el curso de Teatro Circo» *El Ideal Gallego*, 02.06.1976.
- (1976): «Una Mostra de Teatro Popular Galego comenzará en Vigo el 3 de julio» *El Ideal Gallego*, 30.06.1976.
- (1977): «As orixes do teatro galego. As máscaras» *Teima. Revista Galega de Información Xeral* 11: 32.
- (1977): «“Candea” de Noia ofrecerá “Metá a [sic] metá”» *La Voz de Galicia*, 16.02.1977.
- (1977): «Comienza hoy, en Vigo, la “Mostra de Teatro Galego”» *La Voz de Galicia*, 01.07.1977.
- (1977): «Constituída en Santiago a Asamblea do Teatro Galego» *La Voz de Galicia*, 11.10.1977.
- (1977): «Convocatoria da quinta “Mostra de Teatro Galego” e concurso de obras teatrás» *La Voz de Galicia*, 06.02.1977.
- (1977): «Cultura» *La Voz de Galicia*, 03.12.1977.
- (1977): «Hoxe, inauguración da “V Mostra de Teatro Galego”» *La Voz de Galicia*, 14.05.1977.
- (1977): «Hoxe, mesa redonda sobor do teatro galego» *El Ideal Gallego*, 15.05.1977.
- (1977): «Hoxe, na Cruña, “O artellamento dos grupos teatrais galegos”» *La Voz de Galicia*, 11.02.1977.

- (1977): «Hoxe remata o “II Ciclo de Teatro Galego” na Cruña» *La Voz de Galicia*, 25.02.1977.
- (1977): «La TV Francesa grabará un festival gallego, en Sada» *La Voz de Galicia*, 13.01.1977.
- (1977): «Mañana, el Teatro Circo de La Coruña representará la obra de Castelao “Os vellos non deben de namorarse”» *El Progreso*, 02.09.1977.
- (1977): «Mesa redonda con Amparo Gómez, Roberto Vidal e Agrelo Hermo, mañán, en “O Facho”» *La Voz de Galicia*, 10.02.1977.
- (1977): «O artellamento dos grupos teatrais galegos» *La Voz de Galicia*, 12.02.1977.
- (1977): «Once grupos participarán na “V Mostra de Teatro Galego”, en Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 05.05.1977.
- (1977): «Os altos do Ulla» *Teima. Revista Galega de Información Xeral* 13: 10-17.03.1977.
- (1977): «O Teatro de Artesáns da Cruña, hoxe, no Instituto» *El Ideal Gallego*, 13.02.1977.
- (1977): «O venres, representación de “O longo viaxe do capitán Zelta”, por Teatro Circo» *La Voz de Galicia*, 22.02.1977.
- (1977): «Programación definitiva» *El Correo Catalán*, 13.10.1977.
- (1977): «Representación de “Metá e metá”, de Agrelo Hermo, por “Candea”, de Noia» *La Voz de Galicia*, 18.02.1977.
- (1977): «Sargadelos: Estreno de una nueva versión de “Os vellos non deben de namorarse”» *El Progreso*, 07.09.1977.
- (1977): «Seminario sobre el teatro español durante el franquismo» *El País*, 18.03.1977.
- (1977): «Teatro Circo de Artesáns. Conferencia de Manoel Lorenzo» *La Voz de Galicia*, 12.02.1977.
- (1977): «Teatro Circo” escenificou “O longo viaxe do Capitán Zelta» *La Voz de Galicia*, 31.03.1977.
- (1977): «Un equipo da Televisión francesa roda estes días “Chove en Santiago, meu doce amor”, un reportaxe sobor de Galicia» *La Voz de Galicia*, 21.02.1977.
- (1977): «Volvió a Lugo “Os vellos non deben de namorarse”» *El Progreso*, 08.09.1977.

- (1977): «II Ciclo de Teatro Galego na Cruña» *El Ideal Gallego*, 28.01.1977.
- (1977): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo» *La Voz de Galicia*, 02.07.1977.
- (1977): «III Mostra de Teatro Galego de Vigo» *La Voz de Galicia*, 05.07.1977.
- (1977): «V Mostra de Teatro en Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 17.05.1977.
- (1977): «V Mostra de Teatro Galego de Ribadavia» *La Voz de Galicia*, 15.05.1977.
- (1977): «X edición del Festival de Teatro de Sitges» *La Vanguardia*, 12.10.1977.
- (1978): «Ciclo de Teatro Galego en la plazuela de las Bárbaras» *El Ideal Gallego*, 23.07.1978.
- (1978): «El grupo “Teatro Circo”, ganador del premio subvención de la Universidad» *El Ideal Gallego*, 10.06.1978.
- (1978): «Entregados os premios de teatro da Universidade» *El Ideal Gallego*, 28.06.1978.
- (1978): «Hoxe, teatro de Castelao: “Os vellos non deben namorarse”» *El Ideal Gallego*, 22.04.1978.
- (1978): «Libertad de representación de espectáculos teatrales» *El Ideal Gallego*, 28.01.1978.
- (1978): «Os tres cabalos de pedra, poden ser parte dunha representación da adoración dos Reis» *El Ideal Gallego*, 17.02.1978.
- (1978): «Premios de teatro do Vicerrectorado de Extensión Universitaria» *El Ideal Gallego*, 01.03.1978.
- (1978): «Primeira actuación de la “Escola Dramática Galega”» *La Voz de Galicia*, 18.05.1978.
- (1978): «Teatro desvinculado» *La Voz de Galicia*, 05.08.1978.
- (1991): A agrupación cultural O Facho. A Coruña na cultura galega (A Coruña: Venus Artes Gráficas).



## 10. ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Ablanedo Crispín, Enrique: 60, 217.  
A.D.: 186.  
Afonso x: 71.  
Agrelo Hermo, Xosé: 174, 200, 206, 213, 214.  
Aguado, Neus: 220.  
Aguado, Xerardo: 204.  
Aguilar, Manuel «Manu»: 128.  
Aguirre d'Amico, M.<sup>a</sup> Luisa: 209.  
Alas «Clarín», Leopoldo: 22.  
Alba Peinado, Carlos: 22, 83.  
Albanell, Josep «Pep»: 220.  
Albee, Edward Franklin: 162, 211.  
Alcántara, Francisco José: 80.  
Alcañiz Alonso, José Luis: 73.  
Alonso Fernández, Bieito: 54, 63.  
Alonso Montero, Xesús: 60, 86, 120, 156, 163, 164, 220.  
Alonso Rodríguez, Eduardo: 102, 163.  
Alonso de Santos, José Luis: 170.  
Altares Talavera, Pedro: 209.  
Alvarado, Segundo: 60.  
Álvarez, Blanca: 220.  
Álvarez Alonso, Francisco: 186.  
Álvarez Pousa, Luís: 107.  
Álvarez Tascón, Adrián: 129, 200.  
Amado Carballo, Luís: 148.  
Aneiros, Xulio: 54.  
Anouilh, Jean: 51, 67, 166, 204.  
Antoine, André: 21.  
Antón Salazar, Ana: 242, 258.  
Araguas, Vicente: 58.  
Arias Curto, Antonio: 68, 70, 71.  
Armesto, Inés: 68.  
Armesto, Marisa: 110.  
Armstrong, Louis: 239.  
Arrabal Terán, Fernando: 81, 239.  
Artaud, Antonin: 16, 29, 31, 89.  
Asturias Rosales, Miguel Ángel: 220.  
Bárcena, Dorotea [Sánchez Bárcena, Adoración]: 102, 171.  
Barra [Barea], Carmen: 96.  
Barreiro Fernández, Xosé Ramón: 193.  
Barrio Val, Rosario «Charo»: 113, 137, 138, 152, 182, 196, 210, 226, 227, 246, 249, 251, 252, 255, 256, 258.  
Barrio Val, Maruxa: 91, 100, 240-242, 244, 258.  
Barrio, Pura: 68, 69.  
Barro, Xosé: 132.  
Barros Pardo, Tomás: 51, 91, 164.  
Barthes, Roland: 16.  
Bartomeus, Antonio: 40.  
Bayerthal, Inge: 149.  
Becerra de Becerreá, Afonso [Becerra Arrojo, Afonso]: 13.  
Beck, Julian: 30.  
Beckett, Samuel: 65, 166.  
Beiras Torrado, Xosé Manuel: 193, 213.  
Benavente, Jacinto: 22.  
Benito, Eduardo de: 220.  
Beolco, Angelo: 220.



- Beramendi, Xusto: 55-57.
- Bergman, Ingmar: 67.
- Bilbatúa, Miguel: 29, 98.
- Biscaíño Fernandes, Carlos Caetano [ver Vizcaíno Fernández, Carlos Caetano]: 13, 102, 179, 225-228.
- Blanco, Xosé Antonio: 240, 258.
- Blanco Amor, Eduardo: 51, 60, 67, 125, 174, 181, 182, 185, 186, 188, 192, 193, 198-201, 213, 217.
- Boadella, Albert: 41, 149.
- Boal, Augusto: 220.
- Bonin, Herman: 152, 155.
- Bourdieu, Pierre: 16.
- Brahm, Otto: 21.
- Braxe, Lino: 224.
- Brecht, Bertolt: 29, 31, 51, 60, 67, 70, 86, 89, 98, 99, 161, 165, 166, 185, 198, 201, 234.
- Brighthouse, Harold: 165.
- Brisset Martín, Ignacio M.<sup>a</sup>: 205.
- Broch, Àlex: 111, 121, 220.
- Buenaventura, Enrique: 37, 182.
- Buero Vallejo, Antonio: 43, 220.
- Caamaño Suárez, Manuel: 56.
- Cabal, Fermín: 43.
- Cabanas Cao, Xosé Xoán: 244, 258.
- Caballé Folch, Montserrat: 126.
- Cabanillas, Pío: 42.
- Cabanillas Enríquez, Ramón: 51, 52, 67, 148, 213.
- Calderón de la Barca, Pedro: 163, 169.
- Campmany, M.<sup>a</sup> Aurèlia: 46.
- Campos, Guillermo: 166.
- Campos, Xesús «Chichi»: 75, 111, 246.
- Caparrós Esperante, Luís: 132.
- Caramés Casal, M.<sup>a</sup> Teresa «Maite»: 206.
- Carballeira, Enriqueta: 215.
- Carballo, Jaime: 192.
- Carbone, Marie-Hélène: 35.
- Carpo, Alberto: 78.
- Carré Alvarelos, Leandro: 70, 105, 154, 157, 163, 164.
- Carrero Blanco, Luis: 43.
- Carro, Xavier: 68.
- Cartelle, Ramiro: 67, 69, 71.
- Carvajal y Urquijo, Pedro: 137.
- Carvalho Calero, Ricardo: 51, 67, 102, 185, 200, 221.
- Casabella López, Ramiro «Miro»: 75, 111, 193, 212, 220, 249, 256.
- Casal Sánchez, Juan A.: 186.
- Casali, Renzo: 148.
- Casares Mouriño, Carlos: 51, 67, 134, 173, 198.
- Casares Pérez, María: 203.
- Casona, Alejandro: 60.
- Castellón, Alfredo: 215.
- Castelo Agra, Miguel: 85, 146, 160, 239, 240, 243, 258.
- Castilla, Alberto: 169.
- Castro, Xoán M.<sup>a</sup>: 68-71.
- Castro, Rosalía de: 54, 58, 93, 95, 134, 148, 185, 242, 243.
- Cejudo Álvaro, Sagrario: 160, 240, 241, 258.
- Cejudo Álvaro, Xoán: 95, 71, 102, 146, 147, 170, 183, 235, 240, 242-244, 258.
- Cervantes, Miguel de: 102, 166.
- Chaikin, Joseph: 75.
- Chao Pino, Ernesto: 216.
- Chejov, Anton; 82, 95, 170.

- Christie, Carla: 220.
- Cidrón, Juan Antonio: 215.
- Cobaleda Collado, Miguel: 171.
- Coca i Villalonga, Jordi: 155, 173, 186.
- Codax, Martín: 134, 147.
- Coelho, Estevan: 147.
- Concheiro Caamaño, Antón: 86, 198.
- Corral, Manoli: 68.
- Correa-Barceló e Pérez-Escudero, Carmela: 78, 111, 123, 126, 128, 129, 138, 152, 153, 225, 226, 245, 246, 249, 251, 255, 258.
- Cortezón, Daniel: 51, 52, 55, 102.
- Costa, Henrique Alves: 111, 116, 117, 134.
- Cotarelo Valledor, Armando: 60.
- Crespo, Elisa: 191.
- Cunqueiro, Álvaro: 51, 52, 55, 59-61, 124, 146, 193, 198, 199.
- Cuña Novás, Manuel: 148.
- Curros Enríquez, Manuel: 134, 148, 185.
- Cuveiro Piñol, Xoán: 102.
- Deus, M.<sup>a</sup> Carmen: 71.
- Diamant, Mario: 220.
- Díaz, Guillermo: 125.
- Díaz Arias, Isaac «Roxo»: 132.
- Díaz Arias de Castro, Xosé: 75, 78, 111, 124, 132, 191, 246.
- Díaz Gutiérrez, Jorge: 51, 169, 171, 200, 201, 220.
- Díaz Pardo, Isaac: 51, 52, 101, 113, 156, 163, 164, 191, 203.
- Dicenta Sánchez, José Fernando: 217.
- Dieste, Rafael: 61, 198.
- Doménech, Ricardo: 209.
- Domínguez Quiroga, Manuel: 51, 186, 187.
- Dragún, Oswaldo: 79, 171, 180, 185, 217, 239.
- Duncan, Isadora: 149.
- Dürrenmatt, Friedrich: 162, 166.
- Elexpuru López, M.<sup>a</sup> Xosé «Teté»: 209.
- Eliot, Thomas Stearns: 51.
- Enciso, Pilar: 220.
- Enrique, Demetrio: 109, 180.
- Epton, Nina: 71.
- Espert, Nuria: 209.
- Esquilo: 82, 151, 240.
- Estruch Sanchís, José «Pepe»: 104, 105, 109, 110, 123, 126, 148-151, 165, 192, 194, 246, 248.
- Estévez, Jorge Juan: 191.
- Eurípides: 103, 105, 107, 245.
- Fàbregas, Xavier: 23, 28, 38, 107, 113, 119, 121, 149, 152, 155, 156, 178, 180, 186, 189, 209, 210.
- Farreras, Martí: 141.
- Feiffer, Jules: 51, 67.
- Feixó de Araúxo, Gabriel: 109, 110, 112, 114-117, 120, 131, 185, 192, 225, 246, 255.
- Fernández, Antonio: 195, 243.
- Fernández Fernández, Santiago: 256, 258.
- Fernández Insuela, Antonio: 202.
- Fernández Olmo, Xosé Fernando: 252, 255, 256, 259.
- Fernández Queizán, Maximino: 60, 163, 164, 217.
- Fernández del Riego, Francisco: 60, 124, 193.

- Fernández Roca, Xosé Anxo: 52.
- Fernández-Santos, Ángel: 24, 32, 34, 46.
- Fernández Teixeira, Manuel María: 51, 52, 55, 108, 148, 163, 164, 186, 188, 198, 200, 201, 206.
- Fernández Torres, Alberto: 28, 33, 34, 37, 39, 40-42, 44, 45.
- Fernández de la Vega, Celestino: 120.
- Fernández Vieites, Manuel: 13, 15, 51, 60, 69, 71, 90, 149.
- Ferrand, Martín: 141.
- Ferreiro, Alfredo: 68, 70, 71, 146.
- Ferreiro, Celso Emilio: 67, 84, 135, 148, 171, 185, 240.
- Figueiredo, Guilherme: 51, 60.
- Figuero, Javier: 35.
- Filgueira Valverde, Xosé: 51, 52, 137, 154.
- Fole, Ánxel: 51, 213.
- Folgar, Francisco Xosé: 70, 73, 74, 85, 160, 239, 240, 259.
- Fontana, Roberto [Bertolini Bermejo, Pedro Elbio]: 148, 165.
- Forcadela, Manuel [Fernández Álvarez, Manuel Santiago]: 52.
- Formosa, Feliu: 32.
- Forqué Vázquez-Vigo, Verónica: 137.
- Fraga Iribarne, Manuel: 134.
- Fraguas Fraguas, Antonio: 213.
- Franco, Fernando: 182.
- Franco Bahamonde, Francisco: 20, 37, 49, 228.
- Franco Grande, Xosé Luís: 51, 52, 55, 173, 198, 199.
- Frisch, Max: 51, 71.
- Gaciño, José Antonio: 58, 106, 112, 127, 141, 153, 181.
- Gala Velasco, Antonio: 220.
- Gallego Tato, Juan María: 55.
- Gallego Vila, Alfonso: 51.
- Garcés, Luci [Garcés Sánchez, Luciana]: 116, 192.
- García, Xosé Luís: 126, 251, 259.
- García Alcalde, Guillermo: 99.
- García Bodaño, Salvador: 193, 212.
- García González, Antonio: 74.
- García, Federico: 240.
- García Lorca, Federico: 166, 213.
- García Lorenzo, Luciano: 23, 202.
- García Sabell, Domingo: 68.
- Gas Cabré, Màrius: 220.
- Ghelderode, Michel: 181.
- Gil Novales, Ramón: 215.
- Giménez, Carlos: 220.
- Giraudoux, Jean: 51.
- Gómez Cores, Amparo Herminia: 73, 81, 85, 93, 95, 99, 129, 137, 138, 149, 150, 152, 153, 182, 203, 213, 214, 225-227, 239, 242-246, 251, 252, 255, 256, 259.
- Gómez García, José Luís: 171.
- Gómez Torres, Camilo: 50.
- Gómez Vázquez, Juan Antonio: 108.
- González García, Manuel «Toño»: 135.
- González Maceiras, Flor: 160.
- González Otero, Xoán: 227, 256.
- González Alegre, Ramón: 51, 52.
- González Garcés, Miguel: 68, 164.
- González Haba, Manuela: 71.
- González Lorenzo, Dolores: 185, 200, 206, 208, 209.
- González Lorenzo, Xulio: 147, 185, 198, 200, 205, 209.
- Graña, Bernardino: 51, 173, 199.

- Grein, Jacob Thomas: 21.
- Grotowski, Jerzy: 29-31, 147, 234.
- Gual, Adrià: 22.
- Guarnieri, Gianfrancesco: 220.
- Guede Oliva, Manuel: 158, 174.
- Guerrero Zamora, Juan: 80.
- Guimerá i Jorge, Àngel: 28.
- Guisan Seixas, João: 113, 130, 131, 139, 150-152, 200, 226, 227, 246, 249, 251, 252, 259.
- Gutiérrez Fernández, Eduardo: 156.
- Gutiérrez Jiménez, Recaredo: 181.
- Haëndel, Georg Friedrich: 240.
- Harguindey Banet, Henrique: 68, 71.
- Hart, Roy: 148.
- Hay, Louis: 17.
- Heras Toledo, Guillermo: 26, 28, 37, 44-47, 209.
- Hernández, Miguel: 81.
- Hernández Les, Juan: 62, 240, 259.
- Herrero Mayor, Armando Xosé: 113, 126, 226, 240, 246, 249, 251, 252, 255, 256, 259.
- Hormigón Blázquez, Juan Antonio: 28, 42, 108, 209, 215.
- Horro Martínez, Teresa: 73, 153, 235, 242, 245, 259.
- Iglesia Alvariño, Aquilino: 60.
- Iglesias Sánchez, Fernando «Tacholas»: 130, 202, 203, 130, 203, 248.
- Iglesias de Souza, Luís: 160.
- Iglesias Viqueira, Víctor Manuel: 181.
- Insua Godoy, Domingo: 95, 240, 243, 259.
- Ionesco, Eugène: 60, 65, 68, 82, 95, 165.
- Irurita, Miguel: 170.
- Iturri, Luis M.ª: 170, 171, 209, 215, 220.
- Jacquot, Jean: 75.
- J.A.G. [ver Gaciño, José Antonio]: 109, 111, 119, 123, 127, 180.
- Jardiel Poncela, Enrique: 68, 160.
- Jeanneson, Jean-Émile: 137, 212.
- Jiménez Romero, Alfonso: 60, 165, 170, 174.
- Joven Peiró, Antonio: 203.
- Juana López, Jesús: 54.
- Juan Diego [Ruiz Moreno, Juan Diego]: 181.
- Kowzan, Tadeusz: 16.
- Labarta Pose, Enrique: 134, 200.
- Lago Alonso, Xulio: 102, 159, 171, 186, 193, 194, 229.
- Lamapereira López, Antón: 138, 151, 227, 255, 256, 259.
- Lamas, Jaime: 160, 240, 259.
- Lamas Carvajal, Valentín: 134, 137, 217.
- Lanza Álvarez, Francisco: 103.
- Lapeña, Antonio Andrés: 43.
- Larraínzar Andueza, Francisco: 220.
- Laxeiro [Otero Abeledo «Laxeiro», Xosé]: 193.
- Lázaro, Ricardo: 132.
- Ledo Andión, Margarita: 11.
- Ledo López, Celestino: 93.
- Littlewood, Joan: 180.
- Llovet Sánchez, Enrique: 220.
- Lombera Moret, César: 227.

- Lope de Vega y Carpio, Félix: 219.
- López, Angelines: 160.
- López, Cristina: 100, 102, 183, 244, 260.
- López, Luísa: 95, 243.
- López Casanova, Arcadio: 51, 52, 55, 60, 68, 199.
- López Cid, Xosé Luís: 51, 173.
- López Eirís, Xoán Manuel: 126, 152, 226, 227, 249, 251, 252, 256, 259.
- López Ferreiro, Antonio: 103, 153.
- López García, Arturo: 73, 149, 153, 159, 173, 235, 242, 244, 245, 260.
- López-Lors, Pedro: 74.
- López-Mozo, Jerónimo: 30.
- López Oliver, Anxos: 227, 256, 260.
- López Pena, Angelines: 160, 240, 260.
- López Pousa, Manuel: 108.
- López Silva, Inma: 13, 108, 120, 142, 173, 175, 185, 189, 207, 215, 216, 218.
- López-Veiga Ponte, Rodolfo: 59, 101.
- Lorenzo, Antonio de: 51, 52.
- Lorenzo, Valentín: 108.
- Losada, Basilio: 125.
- Loureiro, Carne: 80, 81, 146, 239, 260.
- Lourenço Mória, Cilha: 13, 66, 157, 179, 187.
- Lourenzo Pérez, Lola: 86.
- Lourenzo Pérez, Maika: 86.
- Lourenzo Pérez, Manuel: 12, 13, 18, 32, 47, 50, 52, 53, 55, 59, 60, 62, 63, 65-67, 69, 70-75, 80-96, 98, 99, 102-105, 108-111, 113-115, 117, 122-126, 128-132, 134, 137, 138, 140-143, 146-149, 151-153, 157-160, 162-166, 168, 171-178, 181-183, 185-187, 190, 194-198, 200, 202, 203, 205-207, 209-211, 213, 215, 216, 219, 223-228, 230, 231, 235, 236, 239-246, 249, 251, 252, 255, 256, 260.
- Lourenzo Pérez, M.<sup>a</sup> José: 70, 71, 86.
- Lugrís Freire, Manuel: 60.
- Lugrís Pérez, Ramón: 71.
- Lugrís Vadillo, Urbano: 78.
- Maceiras, Dora: 95, 243.
- Madruga, Pedro [Álvarez de Soutomaior, Pedro]: 102, 103, 153.
- M.A.F. [Miguel Anxo Fernández]: 130.
- Magán, Agustín: 51, 60.
- Maicas, Carles: 163-165.
- Malina, Judith: 30.
- Malonda, Antonio: 203.
- Malumbres Fernández-Vegue, Octavio: 70, 102, 160, 183, 240, 244, 260.
- Manuel Antonio [Pérez Sánchez, Manuel Antonio]: 148.
- Manzano Conde, Felisa «Feli»: 80, 160, 235, 239, 240, 260.
- Mao, Tse Tung: 86.
- Marcus: 142, 216.
- Marín Formoso, Xaquín: 75, 132-134, 139, 157, 252, 256.
- Marinhas del Valle, Jenaro: 51, 55, 185, 198, 199, 204.
- Mariñas, Andrés: 95, 243.
- Marlaska, José María: 82.
- Marquerie, Alfredo: 98.
- Marsillach, Adolfo: 137.
- Martínez Ballesteros, Antonio: 163, 170, 171, 180.
- Martínez Bjorkman, Joaquín: 33, 34.
- Martínez Mediero, Manuel: 180.
- Martínez Oca, Xosé: 213, 216.
- Marx, Bill: 68.
- Mateos, Agustín: 242, 260.
- Matilla, Luis: 31, 148, 171.

Mayán Fernández, Francisco: 104.  
 Mayáns Jofre, Francisco José: 39.  
 Mayo Lestón, Xosé Manuel: 95, 243.  
 Mayoral, Marina: 68.  
 Melendres i Inglès, Jaume: 75, 173, 188.  
 Méndez Ferrín, Xosé Luís: 51, 60, 148, 208.  
 Menéndez, Pablo: 256, 260.  
 Menéndez García, Juan: 169.  
 Menéndez Rodríguez, César: 137, 256, 260.  
 Meogo, Pero: 147.  
 Merelas Gómez, Luísa Matilde: 95, 130, 131, 138, 152, 226, 235, 243, 246, 249, 251, 252, 255, 256, 260.  
 Merino, Carlos: 193.  
 Meyerhold, Vsévolod: 147.  
 Miller, Arthur: 192.  
 Miralles Grancha, Alberto: 31, 99, 152, 162, 163, 178, 179.  
 Modia Olalla, Montserrat: 73, 77, 131, 138, 152, 209, 226, 227, 242, 244-246, 251, 261.  
 Monleón Bennácer, José: 24, 25, 31, 36, 100, 117, 124, 141, 148, 156, 162, 170, 171, 180, 189, 208, 211, 215, 220.  
 Montanyés, Josep: 30, 152.  
 Morales, M.<sup>a</sup> Luz: 125.  
 Moreira, Nitis Jacón de Araujo: 120, 185, 191.  
 Moreiras, Eduardo: 134.  
 Morera, José María: 215.  
 Morillo, Joaquín: 220.  
 Mosteiro Cea, M.<sup>a</sup> Xosé: 138, 152, 226, 251, 252, 255, 261.  
 Motoyiko, Zeami: 51.  
 Mrožek, Sławomir: 82, 162, 166.  
 Muñiz, Carlos: 51, 67, 68-70, 215.  
 Naveyra Goday, Antón: 55, 59, 60.  
 Nel.lo i Ventosa, Francesc: 155  
 Neto, João Cabral de Melo: 60, 166, 199, 200.  
 Nieva, Francisco: 78, 123, 127, 128, 215.  
 Noriega Varela, Antonio: 148.  
 Novoneyra, Uxío: 148, 212.  
 Núñez Seixas, Xosé Manuel: 55-57.  
 Núñez Yusta, Juan M.: 216, 217.  
 O'Casey, Sean: 60.  
 Oliver i Sellarès, Joan: 202.  
 Oliveros Fernández, Ramiro: 162, 163.  
 Olmo Gallego, Lauro: 171, 209, 220.  
 Olmo Vaamonde, María «Maruchi»: 246, 261.  
 Omar Walls, Alberto: 220.  
 Ortega, Julio: 95.  
 Ostiz, María: 159.  
 Otero, Orfilia: 80, 160, 239, 240, 242, 261.  
 Otero Pedrayo, Ramón: 22, 51, 52, 102.  
 Otero Sande, M.<sup>a</sup> Teresa: 101.  
 Outeiriño, Maribel: 108.  
 Padín Panizo, Ángel José María: 128, 202.  
 Parada López, M.<sup>a</sup> del Carmen: 188.  
 Pardo, Helena: 252, 261.  
 Paredes, Xesús «Chichi»: 69-71.  
 Paredes, Xosé Antonio: 251.  
 Parra, Vicente: 215.

Pascual Rodríguez, Roberto: 13, 103, 177.  
 Passatore, Franco: 148.  
 Patiño, Mariano: 78.  
 Patiño Mancebo, Raimundo: 78, 132, 157.  
 Patiño, Ramón: 126, 132.  
 Paz-Andrade, Valentín: 193.  
 Paz Rodríguez, José: 108.  
 Pedrolo Molina, Manuel de: 166.  
 Pemán y Pemartín, José María: 160.  
 Penas García, Ánxeles: 51, 52, 186, 198.  
 Peña, Ánxel de la: 55.  
 Peña, Edilio: 211, 200.  
 Pérez, Fina: 146.  
 Pérez Barreiro-Noya, Fernando: 122.  
 Pérez Coterillo, Moisés: 28, 38, 45, 114, 181, 192.  
 Pérez Fernández, H.: 129.  
 Pérez Galdós, Benito: 22.  
 Pérez Gómez, Leopoldo: 71, 239.  
 Pérez de Olaguer, Gonzalo: 108, 166, 171, 181.  
 Pérez Rodríguez, Luís: 203.  
 Pérez Romero, Miguel: 125, 198.  
 Pérez Sánchez, Manuel Antonio: 148.  
 Pérez Sierra, Rafael: 42, 215.  
 Perozo Ruiz, José Antonio: 181.  
 Pillado, Rafael: 54.  
 Pillado Mayor, Francisco: 12, 50, 55, 60, 67, 68, 71, 84, 86, 93, 131, 146, 152, 154, 158, 173, 174, 185, 186, 196, 200, 206, 210, 219, 226-228.  
 Pimentel, Luís: 67, 68, 148.  
 Pinilla, Luís: 95.  
 Pinilla, Ramiro: 171.  
 Piñeiro Alonso, Teodoro: 204.  
 Piñeiro López, Ramón: 50, 125, 173, 213.  
 Pisón Villapol, Xosé Manuel: 95, 243.  
 Pisón Villapol, Xesús: 95, 243.  
 Pita, Luis: 153.  
 P.J.A.: 212.  
 Plauto: 51, 60, 192.  
 Poncela, Jardiel: 68, 160.  
 Pondal, Eduardo: 134, 148.  
 Ponte, Vasco da: 102, 103, 153.  
 Porto, Carlos: 220.  
 Porto, Fernando: 68-71.  
 Potau, Juan: 27.  
 Pouplana Solè, Ramón: 171.  
 Pozo Garza, Luz: 190.  
 Prada, Amancio: 212.  
 Prada Rodríguez, Xulio: 54.  
 Prado Lameiro, Xavier [Rodríguez Prado, Xavier]: 185, 200  
 Precedo Lafuente, Xesús: 213.  
 Prieto Lois, Xosé Ignacio:  
 Primo de Rivera, Miguel: 49, 61.  
 Puente Docampo, Francisco Xavier: 249, 261.  
 Puigcerver i Plana, Fabià: 150.  
 Queizán Vilas, M.<sup>a</sup> Xosé: 51, 60, 193.  
 Quintas, Ana: 146. 240, 261.  
 Rabón Lamas, Xosé Manuel: 67, 135, 198.  
 Ragué-Arias, María-José: 28, 52.  
 Rapha Bilbao, José Javier: 171.  
 Rattigan, Terence: 60.  
 Redondo Santos, José: 70, 162.

- Reinoso Ruipérez, José Luis: 87, 91, 125, 163, 164, 166, 194.
- Rey Fernández, Andrés: 160, 240, 261.
- Rey, Luci: 68.
- Riaza, Luis: 211.
- Ribas Fernández, Adolfo: 239, 261.
- Ribas, José Luis: 86.
- Ribas de Piñeiro, Paz: 86.
- Ribeiro, Humboldt: 117, 150, 246, 261.
- Ribeiros Amenedo, Xosé: 70, 71.
- Ricardi, Italo: 82, 171.
- Ricoy, Jorge: 68.
- Rilo López, Elena Carmen «Leni»: 137, 138, 152, 227, 252, 255, 256, 261.
- Riobó Sanluís, Pedro Pablo: 13, 84, 102, 131, 160, 174, 178, 229.
- Risco, Vicente: 134, 188.
- Rivas Barrós, Manuel: 111.
- Riveiro Loureiro, Manuel: 51.
- Roda, Frederic: 155.
- Rodríguez, Ángel: 239.
- Rodríguez, Pilar: 93, 160, 240, 242, 261.
- Rodríguez Buzón, José María: 215.
- Rodríguez Castelao, Afonso Daniel: 22, 50, 51, 60, 61, 67-71, 92, 98, 138-141, 143, 147, 188, 198, 200, 203, 255, 256.
- Rodríguez Corcoba, Fernando: 227.
- Rodríguez Crespo, Pablo: 185, 198.
- Rodríguez Domínguez, Pablo: 68, 146.
- Rodríguez Lamas, Ánxela: 137, 138, 152, 203, 226, 227, 246, 249, 251, 252, 255, 261.
- Rodríguez Lázaro, Armonía: 220.
- Rodríguez Madriñán, Fernando: 185, 198.
- Rodríguez Pampín, Xosé Manuel: 51, 67.
- Rodríguez Pardo, Xosé Luís: 55, 198, 226.
- Rodríguez Sánchez, Francisco: 13, 186, 206.
- Rodríguez Villar, Alejandra Juno: 60, 201, 205.
- Rof Carballo, Xoán: 68.
- Royo Sánchez, Guillermo: 85
- Romero, Manuel: 71.
- Romero, Roberto
- Romero Esteo, Miguel: 192, 209.
- Ronconi, Luca: 209.
- Rotaeta, Félix: 83.
- Rueda, Lope de: 166, 170.
- Ruibal, Euloxio R. [Rodríguez Ruibal, Euloxio]: 51, 108, 109, 117-119, 121, 134, 156, 173, 174, 185-189, 193, 213, 249, 255.
- Ruibal, José: 166.
- Rulfo, Juan: 169.
- Sampayo: 113.
- Salgueiro Armada, Andrés Vicente: 68, 71, 156.
- Salvat i Ferré, Ricard: 104, 125, 181, 203, 209, 215, 220, 224.
- San León, Mari Carme: 68.
- Sanchez, Afonso: 147.
- Sánchez, Sagrario «Suri»: 102, 183, 244, 261.
- Sánchez Arana, Felipe: 95, 96, 137, 152, 200, 203, 216, 226, 246, 251, 252, 261.
- Sánchez Bella, Alfredo: 36.
- Sanchis Sinisterra, José: 23, 33, 35, 36, 46, 152.
- Sande Suárez, Xoán Xosé: 200.
- Santiago García, Silvio: 68.



- Santolaria Solano, Cristina: 182, 229.
- Santos, Juan Ángel: 240, 261.
- Santos, Luís: 201.
- Santos, Paulino: 70.
- Sardá, Ignasi: 151.
- Sartre, Jean-Paul: 51, 59, 60.
- Sastre Salvador, Alfonso: 26, 89, 209.
- Schinca, Marta: 148.
- Seixas Seoane, Miguel Anxo: 69.
- Seoane López, Luís: 75, 124, 148, 156, 203, 224.
- Serrano Castilla, Francisco: 69.
- Shakespeare, William: 51, 122, 124, 125, 128, 150, 251, 255.
- Silva Rodríguez, Blanca: 242, 261.
- Simón, Antonio F. [Álvarez Pérez, Antonio Francisco Simón]: 102, 162, 183, 244, 258.
- Sirera Turó, Rodolf: 29, 220.
- Souza Hernández, Marcial: 74.
- Stanislavsky, Konstantin: 22.
- Strindberg, August: 68, 220.
- Synge, John Millington: 60, 61.
- Sontag, Susan: 80.
- Suárez, Antón «Pichi»: 113, 130, 182, 226, 246, 249, 251, 262.
- Tardieu, Jean: 165.
- Tarrío Varela, Anxo: 13.
- Tato Fontañña, Laura: 18, 49, 51, 54, 55, 61, 91, 174, 196, 225.
- Tavi: 161.
- Teixidor Martínez, Jordi: 27, 60, 165, 171, 220.
- Tejerina, Eduardo: 71.
- Teles, Luís Galvão: 117.
- Torre Cervigón, José María: 130, 131.
- Torres Fernández, Xohana: 51, 55, 69, 199.
- Torres Naharro, Bartolomé de: 192.
- Trigo Guillemet, Jorge: 81, 93, 160, 239, 240, 242, 262.
- Ubersfeld, Anne: 16.
- Unamuno, Miguel de: 104.
- Uviedo, Juan Carlos: 169.
- Valdeorras, Camilo [Fernández González-Valdehorras, Camilo]: 142, 179, 216, 218, 221.
- Valerio Prego, Isidoro: 162.
- Valle-Inclán, Ramón del: 22, 99, 137, 163, 166, 168, 187, 209.
- Vallvé Ventosa, Andrés: 152.
- Varela, Manuel: 69, 71.
- Varela Buxán, Manuel: 203, 217.
- Varela Veiga, Carlos: 86.
- Vázquez, Etelvino: 169.
- Vázquez Iglesias, Dora: 173.
- Vázquez Martínez, Xosé Manuel «Tuto»: 69-71, 80, 126, 137, 138, 152, 160, 203, 225-227, 235, 239, 240, 251, 252, 255, 256, 262.
- Vega Fernández, Agustín Rosendo: 73, 93, 123, 126, 128, 129, 138, 150-153, 182, 210, 225-227, 242, 245, 246, 249, 251, 255, 262.
- Vega, Mari: 100, 153, 240-242, 244, 245, 262.
- Veira Bonilla, Manuela: 227, 256.
- Vicente, Gil: 60, 112, 185, 220.
- Vicente Hernando, César de: 24, 65
- Vidal Bolaño, Roberto: 110, 134, 159, 174, 196, 206, 213-217, 227, 231.
- Vilar Ponte, Antón: 51, 60, 217.

Vilavedra Fernández, Dolores: 13, 51, 108, 120, 142, 173, 175, 185, 189, 197, 207, 215, 216, 218, 219.

Villalaín, Damián: 13.

Villanueva Pérez, Javier: 169.

Villar, Juan Carlos E.: 171.

Villar, Xaquín: 134.

Vizcaíno Fernández, Carlos Caetano  
[ver Biscaínho Fernandes, Carlos  
Caetano]: 66, 187.

Weiss, Peter: 202.

X.L.V.: 176.

Yeats, William Butler: 61.

Zorrilla y Moral, José: 211.

